Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadartesen1219soci

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V — FASCICOLO I-II

SOMMARIO

Pag.

F. Mason Perkins - Un dipinto poco conosciuto di Simone Martini — Su certe pitture sconosciute di Naddo Ceccarelli . . . 3-14

P. Rossi - Neroccio di Bartolommeo Landi e la sua più grande tavola . . . 15-38

J. Carlyle Graham - Una scuola d'arte a S. Gimignano nel Trecento . . . 39-42

Notizie:

Casole d'Elsa — Un affresco di Luca di Tommè — Per un quadro di Giovanni di Paolo — Un dipinto senese nella Pinacoteca d'Assisi — Una Madonna di Giovanni di Paolo a Poggioferro — Per l'iconografia di Caterina Benincasa . . . 43-51

Le Gite della Brigata Senese degli "Amici dei Monumenti,,:

L'eremo di Lecceto — La Certosa di Pontignano — Al Castello di Montalto di Berardenga — Montalcino - L'Abbazia di S. Antimo . . . 52-60

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno V (1909)

Esce 4 volte all'anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno IV (1909)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all'anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese, nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d'abbuonamento per l'anno 1909

		Italia	Estero
Rassegna d'Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
Rassegna d'Arte Senese. (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richiesto all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V. FASC. I-II. - 1909

ROMAE ORIGO, SENAE QVE INSIGNIA.

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1909

Un dipinto poco conosciuto di Simone Martini

Nella piccola ma interessante raccolta di quadri antichi, del museo Fitzwilliam, all' Università di Cambridge (Inghilterra) trovasi, tra altri dipinti d' origine italiana, una pala d' altare, in forma di trittico, la quale si distingue dalle altre per una bellezza decorativa tutt' altro che comune. Nella tavola di mezzo di questa pittura, nel posto d' onore cioè, vi è rappresentato l' Arcangelo Michele, bella e nobile figura, la testa da' lineamenti puri e regolari, coronata da una bionda chioma. Nella destra esso tiene la lunga spada della giustizia divina; nella sinistra sorregge la bilancia del giudizio, dentro la quale scorgesi l' anima di un supplicante. Le tavole laterali vengono occupate da due santi Vescovi, tipi serii e dignitosi - probabilmente sant' Agostino e sant' Ambrogio - ognuno col libro e col pastorale. Nelle tre cuspidi vedonsi altrettante mezze-figure di angeli, portanti delle crocette. Tutte le figure spiccano da un fondo d' oro; le aureole e gli orli delle diverse tavole son finamente lavorati, i vestiti profusamente ricamati con de' ricchi e svariati disegni; le mitrie de' vescovi brillano colle loro pietre preziose; nella fronte ampia e candida dell' Arcangelo fiammeggia, tra i folti capelli, un fiordaliso di perle e rubini. Il disegno e la tecnica esecuzione son di una grande finezza e precisione, e, nonostante la ricca loro profusione, gli elementi decorativi sono giustamente sottoposti alla bellezza delle forme e de' visi così pieni d' espressione e delicatamente modellati. Il dipinto, insomma, forma nel suo insieme, un' opera d' arte assai affascinante e rivela chiaramente la mano d' un grande artista. Ora io credo che lo studioso veramente intelligente della pittura toscana, esaminando bene questo trittico, rimarrà non solo convinto

trattarsi d' un lavoro d' origine prettamente senese, ma lo connetterà quasi involontariamente coll' arte superba e raffinata del grande Simone, come quella colla quale questa pittura mostra le più grandi affinità. E infatti, sebbene ascritta prima a Gentile da Fabriano, essa vien ora attribuita, con criterî più perspicaci, a Simone Martini stesso; attribuzione questa colla quale io mi trovo completamente in accordo. Pare, anzi, cosa poco spiegabile che, nonostante la testimonianza così evidente del lavoro stesso, esso non abbia mai finora trovato il debito posto nell' elenco accettato delle opere di Simone. Dal tempo di Cavalcaselle e Crowe in poi, esso è rimasto negletto o dimenticato da tutti i critici più autorevoli che si sono occupati della pittura senese; e nessuno tra loro, per quel che mi consta, ha mai osato alzare la voce per confermare l' attribuzione datale. Che si tratti d' un lavoro genuino e caratteristico di Simone, non vi può essere secondo me, dubbio di sorta. Basta per convalidare quest' osservazione, un confronto con certi altri lavori non dubitati del grande maestro; per esempio, colla tavola della Vergine col Bambino già in S. Francesco, ora nel museo dell' Opera del Duomo di Orvieto; col polittico nel medesimo museo; colle varie tavole nella galleria di Pisa. Sebbene un po' più tardi di questi sopracitati lavori, il trittico di Cambridge appartiene, nondimeno, alla prima metà della carriera del maestro, e costituisce un prezioso contributo alla lista, purtroppo breve, delle sue opere genuine. Della provenienza originale di questo bel dipinto non ho mai potuto sapere niente di positivo. Giudicando dal suo soggetto, esso deve esser stato dipinto, se non per una chiesa dedicata a S. Michele, almeno per qualche cappella o altare a lui consacrato. Questa, però, è un' indicazione troppo vaga per esserci utile, essendo abbastanza numerose tali chiese ed altari. Avrà, pure, qualche altro, la fortuna di trovare qualche memoria di questa pala? La questione di provenienza rimane però di ben poca importanza in confronto col valore puramente estetico della pittura stessa.

Fot. Gray

SIMONE MARTINI - Trittico

Museo Fitzwilliam — Cambridge (Inghilterra)

F. MASON PERKINS

Su certe pitture sconosciute di Naddo Ceccarelli

Fra i varii quadri di Simone Martini menzionati dal Cavalcaselle e dal Crowe, nella loro « History of Painting in Italy », vien nominato, quasi per la prima volta, un certo Naddo Ceccarelli, autore d' una tavola firmata, appartenente, in quell' epoca, ad un certo Sig. Donnadieu di Londra. Questa tavola dalla raccolta Donnadieu passò poi in quella di Sir Francis Cook a Richmond, Inghilterra, ove tuttora si può vederla esposta tra molte altre delle pitture di scuola italiana, che compongono quella sceltissima collezione. Il dipinto in questione, di modeste dimensioni, [1] rappresenta la Madonna col Bambino ed è sempre rinchiuso dall' antica cornice. La Vergine, vista a poco più di mezza figura, è vestita d' una tunica rossastra ricamata in oro, sopra la quale indossa un lungo manto scuro foderato di rosso. I biondi suoi capelli vengono protetti e parzialmente nascosti da una sciarpa leggiera e quasi trasparente. Essa ci guarda mestamente, avvolta ne' suoi pensieri, mentre regge nel braccio il piccolo Gesù, dalla testa espressiva e dai capelli riccinti, il quale tiene nella mano un uccellino. Anch' egli indossa una tunichetta di broccato bianco ed oro e un mantellino rosso. Il colorito è piacevole e vivace colle sue tinte calde e svariate; le carnagioni son leggermente sovrapposte alle tinte verdastre preparative, ma abbastanza ben modellate; i vestiti, le aureole, il fondo d' oro, e la cornice sono copiosamente lavorati con de' disegni ornamentali eseguiti con la massima cura e diligenza, in modo da produrre un' insieme riccamente decorativo. Nella cornice stessa vengono incastrati otto piccoli medaglioni con busti diminutivi di altrettanti Santi; e tra questi otto rosette, aventi ciascuna in mezzo un gioiello. Sulla parte superiore della tavola trovasi la segnente iscrizione « NADDUS CECCHARELLI DE SENIS ME PINXIT. MCCCXLVII ». Il tipo della Ver-

[1] La tavola misura, compresa anche la sua cornice, circa centimetri 75 × 52.

gine, e più specialmente quello del Bambino, dimostrano in modo palese la loro derivazione da quelli di Simone. Persino nella mano della Madonna, colle sua dita lunghe ed affusolate, ben distinte l' una dall' altra, vedesi l' imitazione delle forme del maestro, mentre la composizione stessa, i drappeggiamenti, la tecnica esecuzione, e la profusione degli elementi più prettamente decorativi, rivelano ugualmente le medesime origini stilistiche. Ben si può dire, senza esagerazione, che l' autore di questo gentile dipinto sia stato uno de' seguaci più fedeli della maniera di Simone. Pochi altri si trovano, davvero, tra i pittori minori senesi, i quali seppero mantenersi così ligii alle forme ed ai metodi del celebre loro predecessore.

Al tempo della prima pubblicazione della sopradetta « Storia » di Cavalcaselle e Crowe - di quella cioè dell' originale edizione inglese del 1864 - questa tavola della raccolta Donnadieu era l' unico lavoro di Naddo Ceccarelli da quei critici conosciuto. In una nota speciale, però, inserita nell' appendice del vol. III dell' edizione italiana più recente della sua celebre opera, e precisamente alle pagine 324-6, il Cavalcaselle descrive a lungo un altro dipinto firmato dal pittore, esistente allora nella raccolta del Prof. Ciseri a Firenze, e portante l' iscrizione: NADDUS CECCHARELLUS DE SENIS ME PINX. Questa tavola, ora di proprietà del Principe Liechtenstein di Vienna, rappresenta il Salvatore morto, visto di mezza figura nella tomba, assai rassomigliante, come ebbe a notare il Cavalcaselle, al medesimo soggetto trattato da Simone Martini, nella predella, ora N.° 20, Sala III, della galleria di Pisa. Come nella tavola di Richmond, il fondo dorato e l' aureola del morto Signore, sono riccamente lavorati mentre nella cornice, vedonsi, dentro altrettanti medaglioni, il Pellicano che nutre la sua prole col proprio sangue, e sette mezze figurine di varii santi. Sulla facciata del sepolcro stesso, in parte coperta da un drappo, leggesi l' iscrizione sopracitata.

Come disse bene il Cavalcaselle, pareva cosa strana che di questo pittore Ceccarelli oltre i due dipinti già descritti, non ci fosse lasciata nessuna altra notizia documentale; ma

Fot. Anderson

NADDO CECCARELLI - *Vergine col Bambino*
Richmond - Galleria Cook.

da quel tempo in poi, non si è potuto trovare traccia qualunque del misterioso pittore o negli archivi di Siena o altrove. Anche dal lato critico, molto si è parlato del Ceccarelli ma nessuno ha potuto finora aggiungere opera alcuna a quelle due già segnalate dal Cavalcaselle. Crediamo, però, di aver trovato almeno tre pitture che appartengono veramente a lui, una delle quali, tuttora esistente nella nativa sua città di Siena, è di gran lunga più importante di quelle già conosciute, e deve attribuire al Ceccarelli una fama ben superiore a quella finora accordatagli.

Nella sala II, della galleria di Siena, sopra il N. 115, vedesi appeso, molto in alto, e recante il nome di « Bartolommeo di Nutino », un grande dossale d' altare, diviso in dieci scompartimenti, ora racchiusi dentro quelle solite striscie di legno moderno che servono in questa galleria, anche per tanti altri dipinti di pregii ancora maggiori, in luogo di cornici [1]. Nella tavola centinata principale è rappresentata, a mezza figura, la Santa Vergine reggendo nel braccio il Divin Figliolo, il quale raccoglie con una mano un lembo del mantello che lo copre, mentre tiene nell' altra un bel giglio bianco. La madonna, grande ed imponente di statura, veste d' una tunica rossastra lavorata in oro, e d' un lungo manto azzurro sotto il quale vi è uno scialle bianco. Il bambino vien coperto semplicemente d' una specie di mantellino rosso.

Ne' due scompartimenti a sinistra vedonsi i SS. Michele

---

[1] Guardiamo per esempio le due tavole di Duccio, N. 22, rinchiuse da certi pezzi di cornici in legno che si comprano a misura: guardiamo la magnifica annunziazione di Ambrogio Lorenzetti, N. 88, per citare solamente due tra tanti altri casi. Veramente per una galleria importante come è quella di Siena, non è lusinghiero il modo in cui sono esposti certi capi-lavori i quali, meritano certamente un trattamento più degno; ciò che è tanto più notevole in una città che vanta de' doratori e degl' intagliatori tra i migliori dell' Europa, i lavori de' quali si trovano in quasi tutte le gallerie pubbliche e private, fuorchè in quella del loro paese! Questo trattamento, che non dipende certo dalle egregie persone preposte alla soprintendenza, ma dalla scarsezza dei mezzi loro assegnati dall'Amministrázione, ci auguriamo possa esser presto convenientemente migliorato.

Arcangelo, coll'armatura riccamente ornata, tenendo la spada e la bilancia, ed Antonio Abbate col libro e colla gruccia. Nelle relative tavole laterali sono rappresentati i SS. Giovanni Evangelista, potente e dignitosa figura, vestito di una tunica verde di un manto purpureo e portante in mano la penna ispirata e il libro dell' Evangelio, e Lorenzo Diacono colla palma del martirio, che indossa una ricca dalmatica di broccato. Nelle cinque cuspidi in alto, vedesi, in quella di mezzo, Cristo benedicente col libro aperto, vestito di una tunica verdognola e di un manto rossigno, mentre in quelle laterali vi sono quattro angeli, due in atto d' adorazione, ed altri due portanti de' mazzi di fiori.

Che si tratti quì, mettendo a parte, per il momento, la misteriosa attribuzione a Bartolommeo di Nutino, d' un lavoro di un diretto seguace di Simone Martini e di Lippo Memmi, è cosa così evidente da far sperare che nessuno vorrà perdere il suo tempo a negarla. Tanto nei tipi stessi, quanto nella tecnica fattura, è apparente l' opera d' un' artista, il quale ha conosciuto e studiato intimamente e bene i capilavori de' due grandi pittori soprannominati, e in modo speciale quelli del primo. Vi è quì, infatti, una certa severa dignità che deriva piuttosto da Simone che dal più dolce e mite suo compagno. Che tutto il lavoro sia anche di una sola mano, pare a me cosa non meno palese, malgrado l' opinione già espressa dal Cavalcaselle (Storia della pittura, vol. III. p. 128-129) cioè che la cuspide del Cristo benedicente fosse lavoro di Lippo Memmi stesso, e che non dovesse appartenere a questo polittico [1]. Tanto nel suo tipo, quanto

[1] Il Cavalcaselle conforta questa sua opinione col fatto che nello stato attuale di questo dossale, la cuspide in questione è di misura più scarsa della tavola sottostante. Ma questo si può dire ugualmente anche delle altre cuspidi cogli angeli a destra e a sinistra. Par che il C. non abbia tenuto conto che il polittico in questione manca ora della sua originale incorniciatura; incorniciatura senza dubbio d' una grande ricchezza architettonica, con de' pinnacoli ed altri ornamenti, tra i quali le cinque cuspidi trovarono indubitatamente il giusto loro posto senza riguardo alla citata differenza di dimensioni.

Fot. Lombardi

NADDO CECCARELLI - Polittico
Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Siena.

nel colorito, ne' drappeggiamenti, e nel fare tecnico, il Cristo rassomiglia innegabilmente alle altre tavole. Tra le varie parti del dipinto non posso trovare segno alcuno di tale presunta differenza d'esecuzione; tutte, invece, mostrano le medesime forme caratteristiche, il medesimo fare tecnico; nulla vi è per confermare quest'ipotesi dell'illustre critico.

Anni fa, al tempo di Cavalcaselle, questo polittico portò il nome proprio di Simone — segno evidente che anche in quei tempi la sua rassomiglianza co' lavori del grande maestro fosse già stata notata — ma più tardi venne regalato — non si sa da chi o per quale ragione — a Bartolommeo di Nutino, pittore del quale non possediamo nè lavori autenticati nè memorie artistiche, fuorchè il solo suo nome che trovasi iscritto nel Ruolo de' Pittori ascritti al Breve dell'arte [1]. Già la Signorina Olcott, nell'ottima sua « Guida di Siena », si è mostrata, diversi anni fà, dubbiosa di tale attribuzione, la quale è stata oggetto di giuste domande anche da parte di altri critici studiosi, senza però che nessuno abbia finora potuto spiegarla. Di Bartolommeo, il Milanesi non ci dice altro che fosse probabilmente figlio d'un certo Nutino di Pievano, congettura che poco aggiunge alla nostra ignoranza riguardo a quest'artista. Nell'assenza completa dunque, di qualunque indizio conclusivo per l'accettazione di quest'attribuzione inspiegabile, possiamo, a buon diritto, scartarla definitivamente, rivolgendo piuttosto la nostra attenzione al carattere stilistico del dipinto stesso, guida questa quasi sempre superiore ai documenti scritti, nel determinare la paternità d'un lavoro d'arte.

Nonostante la sua rassomiglianza generale co' lavori di Simone, il nostro dipinto non è certamente tale da potersi mai confondere con quelli del maestro stesso, ed offre de' caratteri così marcati ed individuali da non lasciarci possibilità di confusione nemmeno co' lavori di alcun altro pittore senese trecentista. Nella galleria di Siena, certamente, non esiste altro lavoro della medesima mano. Per trovare de' di-

---

(1) V. Milanesi - *Doc. Sen.* p. 40 e 42.

pinti che corrispondano con questo, bisogna, dunque, cercar altrove. E ne troviamo uno, giustamente, in quello già descritto della galleria Cook.

Ammettendo quelle differenze tecniche e di sentimento che esistono, quasi inevitabilmente, tra due lavori di dimenzioni così dispari — dipinti l'uno per l'intimità della casa e della cappella privata, l'altro per il culto della chiesa — troviamo, nondimeno, una somiglianza di stile in tutti e due i dipinti tale da non permettere dubbi quanto alla loro comune parentela. Risparmierei ben volentieri, al lettore, la noia d'un' analisi minuta de' due quadri in questione, essendo persuaso che qualunque occhio disciplinato troverà nelle due riproduzioni qui annesse, prove sufficienti della nostra asserzione, che trattasi di due lavori della medesima mano. Ma siccome non mancano mai gli scettici, specialmente in simili occasioni, non posso che notare almeno qualche punto tra i più caratteristici che offre lo stile di Naddo, e che trova riscontro in ciascuna di queste pitture. Caratteristica assai del Ceccarelli è, per esempio, la conformazione delle sue teste tra il conico e l'ovale — col mento accentuato ma piuttosto piccolino, col cranio grande e tondeggiante — quasi come si vede ne' lavori più tardivi di Luca di Tommè e di Andrea Vanni. Anche il naso diritto e prominente, dalle narici alquanto gonfie, è cosa particolare di Naddo, e ci fa pensare anche questo, ai tipi del Vanni. Altro dettaglio non meno caratteristico, e che merita attenzione speciale, è l'occhio del nostro pittore, dall'iride scuro e soverchiamente piccolo — occhio questo che facilmente si distingue da quelli di altri artisti. Quanto alle sue mani, colle loro dita sottili ed affusolate, ben distaccate l'una dall'altra, ne abbiamo già parlato. Dunque, tutte queste particolarità così marcate le troviamo nella tavola di Richmond quanto nel polittico della galleria di Siena. In ambedue i dipinti la madonna ci presenta il medesimo tipo, le medesime fattezze, il medesimo modo di vestire; persino il suo atteggiamento, la posa del corpo e l'inclinazione della testa, sono identici; solamente la Vergine di Siena si distingue per una maggiore gravità e

serietà d' espressione. Il Bambino sebbene dimostri, nelle due pitture, una somiglianza alquanto minore, dovuta in parte alla diversità di posa, deriva nondimeno, da un solo tipo. Nella tavola di Richmond, d' un sentimento più intimo di quella di Siena, esso si mostra più bambino, più piccino, meno solenne; ma le forme sono in verità le medesime — la medesima testa ovale coi capelli ricciuti, diligentemente disegnati, i medesimi occhi piccoli e penetranti, il medesimo naso dalle narici larghe e pronunziate. Ma il Bambino di Siena è cresciuto molto, non giuoca più, sta già per diventare Dio. Ne' Santi laterali del dossale di Siena l' artista pare godere maggiore libertà e ci dimostra chiaramente tutta la serietà di cui fu capace la sua arte. Bello e nobile è l' arcangelo Michele, derivante, in modo evidente, da quello di Simone, quale lo vediamo, per esempio, nel quadro del Fitzwilliam Museum di Cambridge, del quale abbiamo parlato altrove; serio e profondamente dignitoso di S. Giovanni; pieno di carattere ancora il Sant' Ambrogio; mentre il Cristo, come abbiamo già detto, fu stimato dal Cavalcaselle in ogni modo degno del pennello di Lippo Memmi stesso. Anche gli angeli non restano di molto inferiori a quelli di Lippo. Ma se merita questa pittura la nostra lode per i suoi tipi e per il suo sentimento la merita non meno per la tecnica sua esecuzione. Essa ci offre, dappertutto, un disegno sicuro ed accurato, una modellatura fina e sentita — una finitezza coscienziosa infatti, che rivela, chiaramente, un fedele seguace de' be' metodi di Simone e del Memmi. I colori purtroppo, sono alquanto smorzati dalla polvere secolare e dal sudiciume dal quale sono coperti, ma rimane abbastanza per darci almeno una buona idea della pristina loro bellezza, e da farci rincrescere che alla galleria di Siena manchi un Cavenaghi per far risanare la loro originale freschezza. Non crediamo di fare un' esagerazione chiedendo per questo dipinto una considerazione che finora gli è stata negata — considerazione che merita per l' intrinseco suo pregio artistico, mettendo a parte qualunque questione della sua paternità. Ma anche dall'altro lato esso acquista un interesse speciale quale l' unico lavoro

di grande mole, per quel che ora sappiamo, di Naddo Ceccarelli. Ben si può dire che troviamo in questo polittico qualcosa d' inaspettato, di gran lunga superiore a quelche finora abbiamo conosciuto dell' arte di Naddo. Giudicato dalla sola sua tavola di Richmond, nessuno avrebbe creduto capace il Ceccarelli d' un lavoro così altamente serio e potente come il polittico di Siena, ma le prove in suo favore sono schiaccianti, e siamo persuasi che nessuno tenterebbe seriamente di confutarle. Certamente un tal lavoro non può che assicurare al pittore in questione un posto ben più importante, tra i pittori senesi trecentisti, di quel che prima gli è stato accordato.

Prendendo sempre per guida la tavola della Raccolta Cook, vorrei ora restituire al maestro ancora due pitture abbastanza simili a quella. La prima di queste è una Madonna col Bambino appartenente a quell'appassionato amatore dell' arte senese che è il Sig. H. P. Horne di Firenze. Devo notare che anche prima che l'avessi visto io, questo dipinto fu già stato giudicato lavoro del Ceccarelli dal Sig. Horne stesso, e certamente con piena ragione. La pittura in questione molto si avvicina a quella di Richmond, tanto per i suoi tipi quanto per il caldo e bello suo colorito e per la fine lavorazione degli accessori decorativi. Ma sono forse ancora più palesi le sue analogie formali col polittico di Siena. Come la tavola della Raccolta Cook, si tratta però d'un lavoro meno severo di stile, più intimo di sentimento. Finalmente, esiste nella Galleria di Buda-Pesth, sotto il numero 9, ed ascritta a Lippo Memmi, ancora un' altra Madonna, la quale riteniamo lavoro genuino ed indubitabile di Naddo. Essa ci presenta una composizione che richiama ugualmente la tavola di Richmond e quella di Siena, come anche quella del Sig. Horne. Noi abbiamo qui la medesima posa della Vergine, il medesimo motivo del Bambino che tiene in mano un uccellino, che troviamo nella prima di quelle pitture, mentre i tipi, e l' atteggiamento del piccolo Gesù, ci richiamano piuttosto quelli del dipinto di Siena. Come in quella tavola, il Bambino si drizza sul braccio della Madre e ci guarda

NADDO CECCARELLI - Madonna col Bambino
Galleria - Buda-Pesth.

fissamente. Le sue fattezze e quella della Vergine sono le medesime in ambedue i quadri. Come nella tavola di Richmond, tutte e due le figure portano delle tuniche di broccato d'oro, mentre le aureole e il fondo sono ancora più riccamente lavorati, e dimostrano ancora una volta di più, come il pittore si dilettava di produrre delle tavolette sfarzosamente decorative. Le rassomiglianze tra i varii quadri si spingono fino ai dettagli meno importanti, come, per esempio, delle pieghe del manto e della bianca sciarpa che copre la testa della Vergine, e che sono quasi identiche nella tavola di Buda-Pesth e in quella di Siena — dettaglio caratteristico, anche questo, che non potrebbe illudere nemmeno l'occhio più inesperto. Anche la mano destra della Vergine non può che attirare lo sguardo di chi confronta la riproduzione delle due tavole di Richmond e di Buda-Pesth. Ma ci pare inutile di proseguire, citando delle cose talmente evidenti — basta di aver richiamato l'attenzione del lettore su queste analogie più salienti acciocchè egli, volendo, possa riscontrarne da sè ancora delle altre minori. La tavola di Buda-Pesth ha sofferto non poco nelle sue superfici, in modo da cambiare alquanto l'effetto del disegno originale e l'espressione delle teste; ma costituisce, nondimeno, un' interessante aggiunta a questa piccola nostra lista de' lavori del maestro — lista tutt'altro che definitiva e che speriamo, verrà presto ingrandita.

Di Naddo Ceccarelli non è stato trovato, come abbiamo già detto, nessuna memoria archivistica; i soli documenti scritti che abbiamo di lui essendo le due iscrizioni da noi riportate quali esistono nelle tavole di Richmond e Vienna. A noi pare tanto strana tale mancanza, quanto pareva strana al Cavalcaselle e a Crowe la scarsezza de' suoi dipinti. Il nome suo non è iscritto nel celebre Ruolo dei Pittori Senesi — ma questa mancanza si può spiegare, secondo il nostro parere, col fatto che il Ceccarelli apparteneva ad un'epoca artistica alquanto anteriore a quella della grande maggioranza de' pittori nominati in quel Ruolo, se non a tutti. Le sue opere ci dimostrano abbastanza chiaramente che il Naddo fosse non solamente seguace, ma anche contemporaneo di

Simone, e più che possibilmente, come ebbe già a congetturare il Cavalcaselle, anche suo aiuto. La tavola di Richmond ci fornisce l' unica data che possediamo di lui — quella del l' anno 1348 — anno celebre e terribile della peste, nel quale morirono, tra altri, Ambrogio e Pietro Lorenzetti, gli ultimi tra i grandi maestri senesi. Con questa sola data e con questi pochi dipinti, rimane cosa assai ardua tentare una ricostruzione anche parziale della carriera del maestro. Finchè non vengono scoperti altri suoi lavori, o qualche sua memoria documentale, tale ricostruzione sarà infatti cosa impossibile. Che Naddo fosse pittore attivo anche molto prima del 1348, ci pare però cosa ben certa, dimostrando già la tavola di Richmond, una maturità di stile che non poteva escludere l' esecuzione di molte altre opere anteriori a quella. Ma speriamo che, col tempo e colla pazienza, verrà alla luce se non qualche documento, almeno qualche altro suo lavoro, il quale ci darà qualche fondamento sicuro per ricostruire con maggior sicurezza quella interessante personalità artistica.

Assisi 1908-9.

F. Mason Perkins

Neroccio di Bartolommeo Landi e la sua più grande tavola.

La critica moderna, ha fra i molti meriti anche quello di avere richiamata l'attenzione sopra questo modesto e simpatico artista, la cui opera, come pittore, fino a pochi anni fa poteva dirsi sconosciuta fuori di Siena. Il nostro egregio collaboratore F. Mason - Perkins, illustrando in questa stessa Rassegna [1] alcuni quadri ignorati di Neroccio, constatando quest' opera di riparatrice giustizia, arrivava a dire, con convinzione profonda, che Neroccio tiene oggi « almeno per la più colta e intelligente minoranza dei veri amatori e studiosi, il primo posto fra gli artisti senesi della seconda metà del quattrocento ». Io sono lieto di associarmi a questa convinzione, e di portare un piccolo contributo alla rivendicazione della fama del pittore senese, pubblicando qui la illustrazione di una tavola inedita [2] — che è senza dubbio la più grande e la più importante fra le opere di Neroccio.

Questa tavola si conserva nella Pieve della SS. Annunziata di Montisi — uno dei più remoti castelli del contado senese, - alle falde dei monti ricchi di vigne e di oliveti, che dividono le crete della valle dell' Asso, dai campi ubertosi della Valdichiana.

Ho detto si conserva, per modo di dire: dovrei piuttosto aggiungere che quella pittura è condannata ad un fatale de-

---

(1) Vol. II (1906) p. 83.

(2) Debbo la riproduzione della tavola, alla cortesia del Sig. *F. Mason-Perkins.*

perimento, e ad una immancabile rovina — poichè sebbene da queste stesse pagine, sia stata fin dal 1905, richiamata l' attenzione su queste condizioni, chiedendo che si provvedesse almeno a collocare la tavola in un luogo più sano della Chiesa [1], nessun provvedimento venne ancor preso per salvare la magnifica opera d' arte.

La tavola dipinta a tempera, — ancora racchiusa nella originale bellissima cornice dipinta in azzurro e oro, e fiancheggiata da pilastri scanalati — misura metri 3,12 di altezza e 2,20 di lunghezza. È quindi il doppio più grande del trittico dell' Accademia di Siena, che il Langton-Douglas, pochi anni or sono, segnalava come l' opera più grande ed importante delle pitture di Neroccio. Le tre tavolette che formavano il gradino, delle dimensioni di 0,65×0,30 ciascuna, furono separate dal quadro e si conservano nella casa parrocchiale. Una di esse - la principale - fu sciaguratamente ridipinta e verniciata.

Sulla cornice in fondo si legge: TRE. S. MATHEI FRANCISCI PACIS. OPERARII. IACOBVS BARDINI. PETRUS NEREI. ANTONIVS SANCTI. OPVS NEROCCII. BARTHOLOMEI DE LANDIS SENENSIS. MCCCCLXXXXVI.

Siamo dunque di fronte non solo all' opera più grande, ma ad una delle più recenti in ordine di data, del pittore senese, che ci fa conoscere l' ultima fase della sua arte, ed è perciò importante di studiarla, per i confronti opportuni. Ciò

---

[1] Fino ai primi del secolo passato, il quadro era posto nella parete del coro dietro l' altar maggiore, in ottime condizioni di luce, e probabilmente in buonissimo stato di conservazione. Fu nel 1824 - epoca nella quale ne fece ricerca *Ettore Romagnoli* (Biografie degli artisti senesi. Ms. della Biblioteca Comunale vol. V. p. 75) - « che fu calato dall' alto posto ove era situato per volerci in quel luogo fare l' orchestra . . . e la vasta tavola fu in quel tempo posta sulla porta della Chiesa . . . » ove anche oggi si trova, avvolta fra il buio e la polvere, coperta di sudiciume, esposta all' influenza di tutte le correnti esterne, e all' infiltrazione dell' umidità, che scende dall' oculo soprastante della facciata. La popolazione di Montisi, che sarebbe orgogliosa di poter meglio conservare la magnifica opera d' arte, ha rivolto alla Società degli Amici dei Monumenti vivissime istanze per ottenere che sia d' urgenza provveduto.

che naturalmente ci porta a dare un cenno dell' opera di Neroccio, e della sua evoluzione artistica.

*
* *

Neroccio era nato nel 1447, da Bartolomeo di Benedecto [1], della nobile famiglia dei Landi detta del Poggio (Malavolti), per differenziarla dall' altra famiglia dei Landi Sberghieri. Ancor giovanetto lo troviamo come apprendista nella bottega dell' opera del Duomo [2], ove probabilmente si legò in amicizia con Francesco di Giorgio Martini — che era di otto anni più anziano di lui — del quale divenne poi fido compagno di lavoro, poichè per quasi tutto il tempo in cui il Martini rimase in Siena ebbe bottega e società con lui. La società fu sciolta nel 1475; e a quanto pare sorsero alcune difficoltà fra i due pittori per la sistemazione dei comuni interessi; onde per dirimere la controversia fecero compromesso, scegliendo quali arbitri — per conto di Francesco il Vecchietta, e per parte di Neroccio Sano di Pietro — come resulta dall' atto conservato nell' archivio dei contratti di Siena [3]. È da credere che malgrado queste difficoltà i buoni rapporti fra i due amici rimanessero inalterati, perchè nell' anno successivo, Francesco di Giorgio veniva chiamato come arbitro insieme con Sano, per giudicare il valore di alcuni lavori fatti da Neroccio per conto di Bernardino Nini. Il lodo pronunziato in pieno accordo con maestro Sano, porta la data del 28 maggio 1476 [4]. Dopo quell'epoca il Martini incomincia il corso delle sue peregrinazioni gloriose, che lo tennero quasi sempre lontano da Siena; mentre Neroccio mal-

---

(1) Arch. di Stato in Siena. *Libro dei battezzati in S. Giovanni*, ad annum 1447 ..Nerocio di Bartolomeo di Benedecto di Nerocio si bactizò a di iiij di giugno... Cf. G. Milanesi. *Documenti per la storia dell' Arte senese*. III pag. 9. Alcuni dei documenti, come le notizie incomplete pubblicate da Milanesi, ho potuto completare per la cortesia dell' amico Alessandro Lisini.

(2) anno 1461. Archivio dell' Opera. Memoriale rosso a c. 80.

(3) Documenti cit. II. p. 465.

(4) Ivi. vol. II. p. 356.

grado le occasioni che non debbono essergli mancate, non seppe staccarsi dalla patria, ove la sua vita modesta e operosa si spengeva anzi tempo - a 53 anni - nel 1500 [1].

Sono interessanti questi particolari, perchè valgono a spiegarci una certa influenza, che su Neroccio esercitò il suo compagno e congiunto Francesco di Giorgio, sia per gli studî che questi andava compiendo, sia per la dottrina e la considerazione nella quale era di conseguenza tenuto. Entrambi erano stati educati alla scuola del Vecchietta, l'artefice universale che fu insieme pittore, scultore, orafo, architetto, ingegnere; di cui la critica moderna ha cominciato ad occuparsi singolarmente, riparando la ingiusta dimenticanza passata. Lo scultore del busto di Annalena Malatesta e del monumento di Mariano Sozzini — le due meravigliose figure nelle quali il sentimento della realtà è così vivo, da vincere il verismo di Donatello — il pittore della tavola dell'Ascensione nel Duomo di Pienza, che rivela un idealismo così attraente nelle linee purissime del volto della Vergine, nelle mistiche figure e nei dolci atteggiamenti dei Santi e degli Angeli — fu un grande maestro, che attrasse gli scolari più devoti, e s'impose loro come modello degno di essere imitato. È da lui, è dallo scultore come dal pittore, che Francesco e Neroccio, scultori e pittori a lor volta, hanno derivato una impronta caratteristica, che si riconosce nelle due diverse maniere. Diversi di temperamento, e forse anche di aspirazioni, sono entrambi profondamente uniti dalla educazione, che li rende tenaci nell'attaccamento all'antico indirizzo devoto e mistico della scuola senese del 300, onde si accentuano nelle loro pitture i caratteri della vecchia maniera, alquanto secca ma non priva di grazia, più ansiosa di sedurre che di colpire — i colori abbaglianti delle vesti, in contrasto colle tinte alquanto fredde delle carni — i panneggiamenti triti

---

[1] Neroccio ebbe due mogli: la prima fu Elisabetta di Antonio Cigalini morta nel 1483; la seconda Lucrezia di Antonio di Benedetto Landi, cugina di Neroccio, sposata nel 1493, da cui ebbe varî figli, e tra gli altri Antonio, pittore. DOCUMENTI CIT. III p. 8. Nota.

l' espressione mistica dei volti, che risalta di fronte ad una certa durezza delle forme. Il confronto delle tavole di Neroccio con le scarse pitture del Martini, mostra specialmente nei volti delle Vergini, negli atteggiamenti e nel rilievo delle figure, la comunanza degli studi e della bottega dei due artisti, facendo risaltare una certa superiorità, che per la forza e la correttezza del disegno, come per la originalità, Francesco ha su Neroccio; mentre questi lo vince per la grazia e la dolcezza dell' espressione, per la vivacità del colorito, per la ricchezza delle decorazioni. Ma la diversità del carattere e della maniera dei due artisti, è evidente; poichè mentre nel Martini — l' appassionato studioso di Vitruvio, il ricercatore dei modelli della classica antichità — si rivela insieme all' attaccamento alle patrie tradizioni, un sincero entusiasmo per le nuove idee, e per lo spirito informatore del Rinascimento fiorentino — onde Crowe e Cavalcaselle [1] dissero che la sua pittura « presenta i caratteri della scuola senese del suo tempo, combinati col fantastico del Botticelli e colle forme dei panneggiamenti dei Pollajoli » — in Neroccio invece si accentua ostinatamente la fedeltà al vecchio ideale, del quale appare a noi come il più tenace rappresentante, quasi un solitario, nell' arte senese della fine del 400.

È nel culto di questo ideale che la sua arte si affina, che la sua maniera si perfeziona e si forma: la sua arte come la sua vita è dominata da questo unico sentimento, che lo attacca alla città diletta, dalla quale non sà nè vuole allontanarsi, alla fede che è per lui gloria della scuola e di Siena. Neroccio è l' uomo che la fede cristiana ha penetrato e assorbito: non guarda che dentro di sè, non vede che cogli occhi della mente le dolci figure femminili che in un mistico sogno di dolcezza l' anima sua ha sognato; del mondo esteriore non cura le forme vive; della bellezza non scorge gli aspetti più sensuali. Non vi è angoscia nè terrore, non vi è sgomento nè passione, nel cuore di quell' artista; ma una

---

(1) Storia della pittura in Italia. Vol. IX, p. 22.

grande serenità non scevra di tristezza, una fede infinita, ed insieme una vaga apprensione del mistero dell' al di là.

Par di conoscerla, la vita di questo « *incorreggibile senese* » trascorsa nella solitudine e nel silenzio della bottega che aveva affittato a vita [1], là dietro il Vescovado; della quale i documenti ci conservarono l'inventario misero, e istruttivo. Dice l' inventario: [2] *in prima uno quadro di nostra Donna posto sul tabernachulo, chole tenducie apichate.* È, si può dire, la sola opera di pittura che quel documento registra, poichè tutte le altre *robe* della bottega di Nerocio, sono quasi esclusivamente gessi, marmi, statue, forme e modelli di scultura: ciò che è interessante notare.

Quella Madonna doveva con molta probabilità, esser quella stessa che aveva comprato dalla eredità di maestro Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, pagandola *scudi trentasei d'oro larghi gravi* [3]. La pittura del Maestro suo, pagata a così caro prezzo, da lui quasi povero, era il conforto e la gioia, di quell' anima semplice, l' inspiratrice della sua arte.

La Madonna — protettrice della sua città — fu l'unica fonte di ogni sua creazione. Si può dire che esso è sopratutto ed esclusivamente un pittore di Madonne; poichè quasi tutti i quadri che di lui ci son rimasti hanno questo soggetto. Egli non si preoccupa della composizione, non s' affatica nemmeno intorno a quei concetti, semplici nella loro grandiosità, che hanno preoccupato i suoi predecessori, i grandi maestri del 300; non ci ha lasciato alcuna di quelle Natività, Assunzioni, Incoronazioni, Ascensioni, che sono il grande tema obbligato della scuola: e nemmeno una di quelle popolate Maestà, che Duccio, Simone e Lippo, scelsero a soggetto

---

(1) Nella denunzia dei beni di Pietro e di Neroccio di Bartolommeo Landi, si legge: Item; una buttiga a vita di Neroccio dieto (sic) al Vescovado: Chostò fior. 50 di lire 4 fior. Documenti cit. II p. 422.

(2) Documenti cit. III p. 7.

(3) 1488, 14 novembre. (*Archivio dello Spedale.* Denunzie di Cabella, ad annum c. 35-36. La vendita aveva avuto luogo a quanto sembra, parecchi anni prima (1480). V.i Documenti cit. vol. III, p. 8 nota.

delle loro opere meravigliose [1]. Non dipinge che la Vergine, e anche questa, più che in Maestà riproduce in dolcezza: idilliaca, poetica evocazione, che ce lo fa apparire — ha detto egregiamente il Sig. Berenson [2] — « come un Simone tornato in vita . . . la linea del canto di Simone, la sua grazia e il suo incanto, il sentimento infinito e raffinato di bellezza, che suscita emozioni ed ideali simili ai nostri » con più rapide suggestioni di freschezza e di gioia. Ed è ripetendo per tutta la vita, questo tipo di Vergine, che ha idealizzato, nel quale ha posto tutto il sentimento del cittadino, tutta la gloria e la speranza dell' arte, che Egli è giunto a dare al volto delle sue Madonne, una tale caratteristica, piena d' ingenuità semplice, di candore commovente, che l' osservatore attento, dopo un esame accurato non dimentica più e riconosce fra tutti. In questo temperamento squisito non vi è nè veemenza di fantasia, nè ricchezza di immagini: i volti delle sue Madonne, come le figure dei suoi Santi, derivano da Simone e da Lippo, come dal Vecchietta; ma vi è un sentimento di più viva idealità, che Egli esprime cogli atteggiamenti, col colorito, che diviene in lui espressione dell' idea, che si traduce senza esagerazioni audaci, come senza fiacchezza, in un' armonia di colori che è una gioia degli occhi e dello spirito. In quella espressione dolcissima Egli è veramente originale, e nessuno più di lui può chiamarsi « il pittore dell' anima ».

*
* *

La ingiusta dimenticanza che colpì fino a quest' ultimi tempi il simpatico pittore senese, ha prodotto come natural conseguenza che non poche fra le sue opere, delle quali i documenti ci danno sicura notizia, andassero dimenticate o

---

(1) Una delle più belle e ideali opere di Neroccio è certamente l'Annunziazione della Raccolta *Iarves* a New-Haven. *(Connecticut)*, pubblicata e illustrata da M. Perkins, in questa stessa Rassegna (vol. I. p. 77): ma anche qui la composizione è di una semplice toccante.

(2) B. Berenson. The central Italian Painters of the Renaissance (London 1897).

perdute; ovvero sieno state attribuite ad altri. Compiono quindi opera buona e meritoria, i critici moderni — quali Berenson, Mason-Perkins, Langton Douglas — che studiando con amore la pittura senese, vanno mano, mano rivendicandole dall' oblio. È a Siena, è alle borgate della campagna vicina, alle solinghe chiese perdute nel deserto delle crete — alle terre ignorate delle valli dell' Asso e dell' Orcia, che le pitture di Neroccio erano destinate; e per fortuna qui sono in buona parte rimaste, per modo da renderne possibile lo studio e il confronto. Un elenco ne fece nel 1897, Berenson, nel 1903 il Destrée: ([4]) entrambi non sono completi, e non possiamo avere la pretesa di completarli qui, ove ci limitiamo ad aggiungere alcune delle più sicure indicazioni, relativamente a quelle che si trovano nel territorio di Siena.

([4]) L' elenco del Sig. Berenson contenuto nella nuova edizione della sua opera - ora uscita - è assai più completo e accurato. In quello del Sig. Destrèe incorse qualche ripetizione ed inesattezza.

Delle opere di Neroccio che si conservano nel territorio senese, sarebbe questa l' indicazione.

Galleria del R.° Istituto di Belle Arti

Stanza VI: n. 278. La Madonna col figlio in trono, circondata dai SS. Pietro e Paolo, Bernardino da Siena, Luigi Re, Sebastiano, Giov. Battista; in basso è scritto. OPVS NEROCCII DE SENIS. MCCCCLXXXXII.

È la tavola che venne in deposito all' Accademia dalla Chiesa di *Montepescini* (*Murlo*), della quale sotto questo titolo ha ripetuta l' indicazione il *Destrée*.

n.° 281. La Madonna col figlio, fra i SS. Girolamo, e Bernardino da Siena; mezze figure.

n.° 282. Trittico: in mezzo la Madonna col figlio, a destra S. Michele, a sinistra S. Bernardino; porta la scritta. NEROCCII BARTOLOMMEI BENEDICTI DE SENIS. M.CCCC.LXXVI.

n.° 285. La Vergine, col bambino in piedi sulle ginocchia, fra S. Bernardino e S. Caterina; mezze figure.

n.° 287. La Madonna col figlio fra S. Girolamo, S. Caterina da Siena e due altri Santi.

n.° 294. La Madonna col bambino fra S. Giovanni e S. Andrea; mezze figure.

n. 295. La Madonna col figlio in braccio; dietro S. Giovanni e la Maddalena, mezze figure.

*
* *

L' osservazione attenta delle pitture di Neroccio, ci dice come oltre l' impronta caratteristica che gli venne dalla scuola del Vecchietta, di cui indubbiamente si rivela discepolo. Egli ha studiato sopratutti Simone Martini, del quale ha l' eleganza, la tenerezza e perfino le affettazioni. Come quel suo ideale maestro — come i seguaci di lui — Egli

---

Furono attribuite a Neroccio, anche due pitture della sala VII ; il n.° 306, frammento di un dipinto in campo d' oro rappresentante l' annunziazione, che molto ragionevolmente Perkins ritiene di Francesco di Giorgio, e un frammento di cassone rappresentante il trionfo di David che era ritenuto della maniera di Pellegrino di Mariano (!)

Palazzo Pubblico. La Madonna col figlio, affresco nella parete della scala, che dalla sala di Balia, mette alle loggia di Palazzo (1484)

Duomo, Pavimento, navata sinistra. La Sibilla Ellespontica (1483)

Confraternita della SS. Trinità (Sacrestia) La Madonna col figlio fra S. Michele e S. Giovan Battista.

Il *Destrée*, come altri scrittori senesi, attribuisce a Neroccio anche una tavoletta di Biccherna (*R. Archivio di Stato*) rappresentante la Vergine che raccomanda Siena (1483); ma quella pittura, di una toccante quasi puerile ingenuità, è invece di *Francesco di Giorgio*, come dimostra il confronto con altra tavoletta, del 1466: Siena al tempo dei tremuoti protetta dalla Madonna.

F. M. Perkins rivendica a Neroccio anche la graziosa predella, di proprietà del *Barone Marcello Sergardi Biringucci* rappresentante la Madonna col figlio, S. Giov. Battista, S. Agostino, S. Domenico, S. Bernardino e due angeli - che il catalogo della *Mostra dell' antica arte senese* (Sala XXIX n. 35) attribuiva a Sano di Pietro.

Rapolano. La Madonna col figlio fra S. Luigi Re e S. Antonio da Padova (trovavasi nella cappella di S. Bartolommeo del S.r I. Magi ; è perciò la stessa indicata due volte da *Destrée*).

Montisi. Pieve della SS. Annunziata. La Madonna in trono sostiene il figlio sul ginocchio destro ; a sinistra S. Pietro, e S. Luigi Re, a destra S. Paolo e S. Giacomo ; figure in piedi, grandi al vero. Nella lunetta superiore Dio Padre benedicente. Le tavolette che formano il grádino, ora conservate nella casa parrocchiale, rappresentano, la Crocifissione di G. C. — S. Sebastiano tradotto dinananzi a Diocleziano. — S. Sebastiano martirizzato. — La tavola ha due gravi fenditure verticali ; ha sofferto per varie stregature e scrostature del colore, e sopratutto per il sudiciume che la ricopre in quel luogo pieno di polvere.

ama la ricchezza degli accessori, la magnificenza e gli ornamenti delle vesti, i mobili riccamente scolpiti, tutto il lusso della decorazione: ma questa ricerca minuta, questo studio raffinato, Egli non dedica ai costumi patrii — dei quali nel tempo di Pio II e di Carlo VIII, ha pur veduta tutta la ricchezza — come non riproduce quelli dei cavalieri francesi, che il Martini aveva ritratto dal vero nelle Corti di Napoli e di Avignone. Dalle corti Egli visse sempre lontano: dominato da quello chè è solo il suo ideale civico e religioso, non ritrae persone viventi — nè Papi nè Imperatori: non pensa a darci figure tipiche come Guido-Riccio da Fogliano o Lodovico di Tolosa; ma dalle vesti, dalle decorazioni, che piacquero a Simone, a Lippo, a Segna di Bonaventura, imita e prende ciò che può dare maggior grazia alle immagini delle sue Madonne, maggior risalto alle figure dei suoi Santi. È questa cura assidua che lo rende ricercato, quasi prezioso, per cui fu detto [1] « che ha la preziosità, l'arcaismo di un vero decadente ».

Questo giudizio è ingiusto, e per lo meno esagerato: è appunto per questo suo idealismo, per questa sua raffinatezza, che il nostro pittore rivela un'impronta tutta propria, una originalità attraente, per cui le sue opere meritano di esser meglio apprezzate.

Mason-Perkins, il quale ha egregiamente rilevato, [2] come per questi pregi « Neroccio è destinato a rimanere il più affascinante, il più nobile, il più classico fra tutti gli artisti senesi della seconda metà del quattrocento » mi fà osservare che questo artista, che ha così forte il sentimento della forma della plasticità, come scultore, perde quasi affatto questo senso plastico almeno in alcune delle sue primitive pitture, abbandonandosi ad un ideale decorativo, nel quale esclusivamente predomina la grazia della linea e del colore. È uno strano dualismo — Ei dice — come uno sdoppiamento dell'anima dell'artista, che raramente si incontra in altre personalità:

---

(1) L. Douglas. A History of Siena (1902)

(2) V.i Rassegna. Vol. II (1906) p. 83.

è cosa tutt' affatto senese, e particolare del Vecchietta e di Neroccio. Questo concetto corrisponde in gran parte a verità; poichè è innegabile, che gli scultori senesi di questo periodo, quando lasciano lo scalpello per il pennello sembrano dimenticare i modelli viventi, cui si erano poco prima inspirati [1]. Ma io penso che la cosa non debba troppo esagerarsi, specialmente per ciò che riguarda Neroccio.

Certo, nelle mosse, negli atteggiamenti, nelle linee dei volti delle sue figure, manca il senso plastico della forza, della virilità, della forma vivente; e predomina invece il senso mistico della grazia, della dolcezza non scompagnato da qualche espressione violenta nelle figure maschili: ma ciò non toglie che Neroccio, in molte delle sue opere riveli un senso plastico, che invano si cercherebbe nelle grandi opere di Simone Martini, e dei seguaci della sua scuola, come nei decadenti della fine del trecento e del primo quattrocento.

Sopratutto i putti hanno un rilievo, una plasticità più che donatelliana: par di vedere la modellatura; così è delle estremità, delle mani, delle giunture, nelle quali malgrado l' ingentilimento, apparisce così accurato lo studio delle proporzioni e del rilievo.

Singolarità questa, per cui il nostro artista accoppia alla tradizione pittorica senese, il senso scultorio, armonizzandolo colla cura esagerata degli accessori e della decorazione. È lo scultore che si manifesta, e si rivela nel pittore: è l'educazione, l' ambiente, il sentimento che gli da codesta impronta originale. L' inventario della bottega, che abbiamo ricordato, ci dice quali erano i modelli, in mezzo ai quali viveva e operava: « sette teste di gesso di mezzo rilievo... tre teste d' un braccio di rilievo... una testa di tucto rilievo antica - un' altra testa di bambino, di marmo antico - tre Madonne di gesso - una di *Donatello*, due di *Neroccio* - 43 pezzi di forme antiche di gesso attachate allo scrittoio.. e poi... bassorilievi, marmi, capitelli - teste di terra cotta e cruda, specialmente di S. Bernardino e di S. Caterina - e otto mo-

---

(1) Lafenestre, Peinture italienne, p. 239.

delli da dipentori di figure... ». Tutto questo non poteva non avere, ed ebbe certo grande influenza sulla maniera del pittore, e contribuì a dare alle sue opere quel sentimento finissimo di plasticità, che avremo luogo di osservare.

*
* *

Due periodi caratteristici si distinguono nella maniera di Neroccio, e ce ne offrono tipico esempio dandoci occasione d' interessante confronto, le tavole di lui che sono raccolte nella Sala VI dell' Accademia di Siena.

Là, in quella penombra, nell' angusto spazio scarsamente rischiarato dalla finestrella, che lascia nel buio buona parte della stanza, il visitatore prova un senso di raccoglimento, che aggiunge una suggestiva dolcezza ai volti di quelle Vergini, che si guardano malinconicamente, come afflitte di non poter scorgere l' azzurro del cielo, rassegnate a vivere e a pensare in quella semi - oscurità.

Pur rassomigliandosi nella linea eccessivamente lunga del collo, nell' atto dolcissimo di reclinare la testa, nella ingenua e pur penetrante espressione degli occhi, nei capelli, e sopratutto nelle mani aristocraticemente lunghe, dalle dita sottili ed affusolate, quelle Madonne presentano una differenza che non sfugge all' attento osservatore; differenza non solo di espressione ma anche di forme. È l' anima del pittore, che noi indoviniamo attraverso quei volti nelle varie fasi della sua evoluzione artistica, che ci rivela il temperamento mistico, quasi femmineo di questo scultore, nelle cui mani il pennello sembra agitato dalla tema di non sapere esprimere il sogno d' ideale bellezza che lo commuove. Poichè certo, Egli ha sognato, forse in un' alba antelucana, o nella luce tenue e diffusa di un tramonto primaverile, la casta soavità di quel volto verginale, la linea flessuosa di quel collo di alabastro. Non sono queste le Madonne che vide il Perugino,, scender nei puri occasi dell' aprile,, ma le miti e dolci immagini che tanto piacquero ai buoni senesi del trecento; ed è per dar forme e vita a questo sogno, che Egli diviene raffinato nella tecnica del colorire più che nell' arte del plasmare,

Fot. Lombardi

La Vergine col figlio fra i SS. Girolamo
e Bernardino da Siena
Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Siena - Stanza VI n. 281.

Fot. Lombardi

La Vergine col figlio fra S. Bernardino e S. Caterina
Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Siena - Sala VII n. 285.

e si attarda nella ricerca di una eleganza aristocratica, che forma la sua singolare individualità.

Questa sua prima maniera, alquanto timida e fiacca, si mostra a noi in modo veramente tipico in alcune tavole della stanza VI. Consideriamo, ad esempio, quella di n. 281, opera indubbiamente giovanile, che ha tanta somiglianza con quella di uguale soggetto, trattato da Francesco di Giorgio, quando i due artisti avevano comune la bottega. Il volto della Vergine ha un aspetto estatico, come estraneo alla scena; la mossa è eccessivamente languida; c' è come un' abbandono, una stanchezza in tutta la persona, che par la renda indifferente a ciò che avviene d' intorno; e la rigidità delle figure di S. Girolamo e di S. Bernardino aggiunge un senso di freddezza alla composizione, con quel colorito così basso di tono. Se non fosse la mossa vivace del putto, che con tanta naturalezza allarga le piccole gambe, così che pare di vederle movere, il quadro sarebbe di un arcaismo esagerato. Lo stesso, presso a poco, è a dire della tavola n. 295: la Madonna dallo sguardo stanco abbassa gli occhi, immoti sotto le palpebre; S. Giovanni a sinistra, un'altra Santa a destra, hanno la stessa espressione attonita; il colore è fiacco, e tutta la cura del pittore pare dedicata al ricamo finissimo delle vesti della Vergine e del bambino, che è pieno di energia. In queste composizioni, com' è di altre, [1] che furono di recente illustrate, la squisita grazia, il misticismo dell'insieme, rendono aggradevole il pittore così simpatico ed antiquato.

Ma dove abbiamo il tipo caratteristico della prima maniera di Neroccio, è nel trittico (n. 281) che porta la data del 1476, [2] e rappresenta la Madonna col figlio, fra S. Ber-

---

[1] In questa stessa Rassegna (vol. II cit. p. 84) Mason-Perkins ha pubblicato e illustrato la interessante Madonna della Raccolta del Sig. Berenson (a Settignano). Il confronto con queste dell' Accademia non ha bisogno di commenti.

[2] Crowe e Cavalcaselle (Op. cit. IX p. 25) trovando nei Documenti pubblicati da Milanesi (II p. 356) il lodo pronunziato da Sano di Pietro e da Francesco di Giorgio, in data 28 maggio 1476 per lavori fatti a

nardino e S. Michele; figure diritte in piedi, rigide, in pose affettate, coi panni accartocciati, ma condotte con una grande abilità tecnica e con un vero sfoggio di ornamenti. Quel S. Michele in abito fantastico da guerriero, ha un'armatura così ricca di decorazioni, così sovraccarica di ornamenti, con delle teste di angelo alla cintura, ai ginocchi, alle spalle, con degli angeli danzanti sospesi alla catena del collo, che la dolce giovanile figura appare quasi soffocata sotto il peso della decorazione.

Mano mano che Neroccio procede nell'arte, si avvicina alla vita: il sentimento della forma diviene in lui più forte, la rappresentazione pittorica più plastica, i movimenti più naturali, più veri. Forse ha incontrato, ha osservato nella vita, il tipo che più si avvicina al suo ideale, e nel tradurlo ha espresso tutta la simpatia, ha messo tutto il suo cuore.

Se osserviamo nella stessa saletta dell'Accademia la piccola tavola (285) rappresentante la Vergine fra S. Bernardino e S. Caterina, e la confrontiamo coll'altra sopra descritta (281) il progresso e il cambiamento della sua maniera e della sua tecnica non hanno bisogno di parole per essere dimostrate. Il volto di quella Vergine è di una fattura e di una piacevolezza squisita: quella figura è vera; com'è vero e naturale il putto che diritto in piedi, con una mossa così energica e graziosa porta la mano al seno della madre, ed ha tale morbidezza e trasparenza nelle carni grassottelle, da parer modellato. È un ritratto, la faccia ascetica ed ossuta di S. Bernardino, ed è una persona vivente quella immagine pensosa di S. Caterina; confrontandola con quelle precedenti, con la stessa che il Vecchietta dipinse nella sala del Mappamondo del pubblico palazzo, noi vi troviamo il nuovo tipo che sotto l'influenza del Rinascimento, e della tradizione popolare, portò

Bernardino Nini - ritengono che si tratti appunto di questa tavola, che porta la data di quell'anno. Ma il documento parla invece « di uno tabernacholo chor una Madona, et un pajo di ghofani chone storie mesi d'oro fino et una letiera et una sedia... » ed è evidente, che questi lavori intorno ai quali fu disputa, dovevano essere stati fatti prima di quell'anno.

i pittori senesi ad esprimere con tanta varietà d'immagini nel volto della Benincasa, la leggenda e la vita, dandole un aspetto di bellezza, che doveva far dimenticare il suo vero ritratto.

Lo stesso è a dire dell'identico soggetto trattato nella tavola vicina (294) nella quale la Madonna è veramente la « piena di grazia » che dagli occhi dolcissimi, sotto la palpebre abbassate, volge uno sguardo così dolce e penetrante, e stringe leggermente le labbra, come in un espressione di mistico gaudio infinito. Il putto nudo ha la stessa plasticità ed energia, mentre ai lati la figura imponente e severa di S. Andrea presenta un sorprendente contrasto col volto radioso di gioia di S. Giovanni Battista, dai lunghi capelli biondi inanellati, meravigliosa espressione di quel tipo di bellezza adolescente, che troviamo nei grandi maestri del Rinascimento.

Questa tavola, così gaia di composizione e di colore ha, inspirato al Sig. Destrée, che la considera come la più bella fra le opere di Neroccio, uno squarcio di vera poesia: Come, Egli esclama [1] dopo averla descritta « dire del colore, dell'incomparabile magnificenza del colore ? Zaffiri cupi del manto, e granati della veste, accendono intorno alle carni pallide, uno splendore senza uguale. Del sangue sopra l'oro, del vino entro l'oro potrebbero ricordare quei toni caldi e vermigli. Sembra che il quadro ne sia tutto incendiato; e nella sala bassa, ci appare come rischiarato dai rossi fuochi di un tramonto; le faccie dei Santi di un tono fulvo bruno, un po' cotto, la Vergine più pallida, sorgono in un crepuscolo dorato; la luce s'irradia dal quadro: si direbbe che il fondo d'oro, patinato e *sauvè*, sul quale si staccano le persone, è l'atmosfera naturale di un cielo in fiamme ».

Questo raffinamento dell'arte di Neroccio, si manifesta in modo particolare nel colorito e nella luce. Mentre nelle opere della sua gioventù il colore è spesso timido e fiacco, talora stridente, qui diviene delizioso per la delicata visione, che i

---

(1) Destrée Op. cit. p. 103.

più vivaci come i tenui colori sa fondere in un' intensa armonia, di una freschezza e piacevolezza insuperabili. Del colore Egli sente e fa intendere tutta la poesia, e a differenza di Francesco di Giorgio — il quale ha studiato i nuovi metodi e si è esercitato anche nella pittura a olio — continuando nell'uso della tempera, ha saputo ravvivare con tutta la ricchezza della sua fantasia coloritrice, i vecchi metodi e l' espressione antiquata dei gloriosi pittori del trecento.

Della luce, come degli effetti atmosferici, Egli ha fatto uno studio accurato, che si mostra sempre più efficace nel progresso della sua vita. In queste due graziose tavole, e come vedremo ancor più nelle grandi composizioni successive gli effetti variano; talora, come nelle prime, le figure sembrano ricevere la luce da un lato; talvolta il quadro irradia una luce propria, che accresce l'armonia dei più vivaci colori. Egli è il primo che ha saputo rendere, come nessuno dei predecessori seppe mai, la trasparenza della luce, e la fluidità dell' atmosfera; l' aria sembra circolare fra le teste, e questo « isolamento atmosferico » dà maggior rilievo ai contorni, accresce l' effetto e lo sviluppo della composizione.

Questo contrasto, fra la prima e la seconda maniera di Neroccio, appare anche nelle due graziose tavole della Galleria Chigi-Saracini: l'una delle quali (n. 14) incantevole per la posa della Vergine fra S. Giovanni e S. M. Maddalena ha colorito vivace e movimento: l' altra (n. 8) la Madonna fra S. Giovanni e la Maddalena, presenta un' aria più mistica nei volti, una espressione più ideale.

*
* *

A tale progresso, naturalmente, Neroccio non giunse di un tratto. Vi è stato un periodo di transizione nella sua vita, il periodo forse nel quale lo scultore ha ceduto il passo al pittore. Varie opere di quest' epoca si possono studiare: così la Madonna col putto fra S. Giuseppe e S. M. Maddalena, della Collezione Newin — illustrata da Perkins — e la graziosa Madonna col putto, l'arcangelo Michele e S. Giovanni, che ancor meravigliosamente conservata, è nella Chiesa della

Santissima: come pure forse, la tavola dell' Accademia (VI, 288) in cui malgrado una certa rigidezza e un po' d' affollamento nella composizione, le figure della Vergine e di S. Caterina, sono piene di espressione, ed hanno molto rilievo.

A quest' epoca della vita di Neroccio deve anche attribuirsi una Madonna dipinta sul muro della scala interna del palazzo pubblico, che dal quartiere del Podestà mette alla loggia di palazzo. Quest' affresco, che quasi nessuno osservò, non fu mai creduto opera di Neroccio, almeno dai Senesi; invece che sia da attribuirsi a lui lo dimostrerebbe un documento del nostro Archivio di Stato [1] che registra la data del pagamento. Come si vede, malgrado il deperimento, Neroccio non era così felice nell' affresco, come quando dipingeva in tavola. Anche la Sibilla Ellespontica, che Egli disegnò nel 1483, nella navata sinistra del pavimento del Duomo, è una rigida e colossale figura, ben lontana dall' avere la grazia e la delicatezza dei volti delle sue Madonne.

È degno di osservazione il fatto che di Neroccio abbiamo pochissime opere come scultore. A Siena, che sieno sicuramente da attribuire a lui se ne conoscono tre: una statua di S. Caterina in legno, eseguita fra il 1465 e il 1474 per l' oratorio di Fontebranda, il monumento del Vescovo Piccolomini del Testa nel Duomo (1484), e la statua di S. Caterina d' Alessandria nella cappella di S. Giovanni pure nel Duomo (1487). In queste opere noi cercheremmo invano il misticismo, l' espressione ideale che vedemmo nelle sue pitture: lo scultore dimostra di aver potente il sentimento della realtà e della vita. La S. Caterina del Duomo, ha forme grandiose matronali, plasticità e larghezza di panneggiamento; dice il Venturi [2] « appare in essa una scioltezza, una libertà,

---

[1] 1484. Ad Neroccio dipentore a dì 28 di Febrajo. L. vintiquattro contanti et per lui a Mariotto de Volterra suo gharzone, sono per tanti deba avere per la Madonna a dipenta in corte delle camere di sopra, d' acordo con lui per lo decto prezo, per deliberazione di Concistorio. La allochagione et lo pagamento rogato Ser Giovanni Paccinelli not. .. (*Arch. detto, Libro del Camarlingo di Concistoro* a c. 79t).

[2] A. Venturi, Storia dell' Arte italiana Vol. VI (Milano 1908) pagina 747.

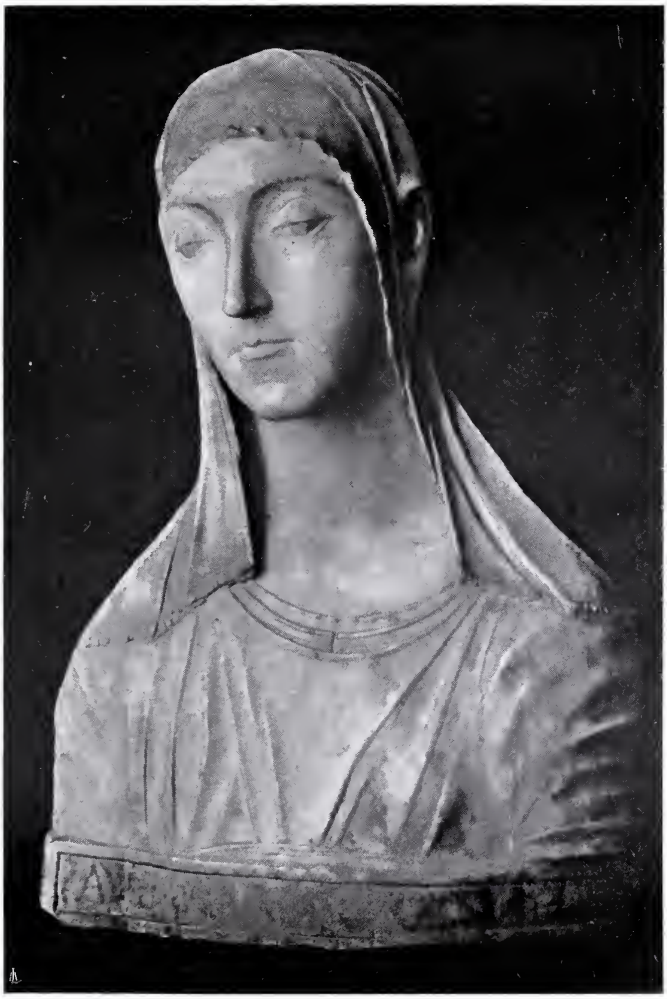
un' amplificazione da lasciar quasi in dubbio che l'opera sia del 400. Nel marmo trovò una larghezza che non ebbe affatto nei dipinti ».

Se a lui — come pure a molti sembra probabile [1] — deve attribuirsi quel busto delizioso che rappresenta la V. Benincasa (?) della Galleria Palmieri-Nuti, noi avremmo anche nello scultore un' altra prova dell' ingentilimento della sua arte, in quell'atteggiamento pieno di dolcezza, nella linea del collo soverchiamente allungato, in tutta la malinconia che spira da quel volto.

Certo, altre opere di scultura andarono perdute; i documenti ci dicono che Egli scolpì in legno, come plasmò in terra-cotta; ma, e sopratutto nell' ultima parte della sua vita, Egli rimane quasi esclusivamente un pittore. Dopo il 1487 non abbiamo più memoria di sculture fatte da lui; aumentano invece di numero e di grandiosità le sue opere pittoriche, e di questa ultima fase di evoluzione, offrono documento sopra ogni altro interessante, la tavola di Montisi, e quella eseguita per la chiesa di Montepescini, oggi nella Galleria dell' Accademia di Siena.

---

[1] Gli antichi Cod. senesi l' attribuiscono a Jacopo della Quercia, e narrano che all' epoca della morte di Caterina l' insigne scultore « trovandosi in Roma... ne avrebbe fatto il cavo, con ritrarre il modello in marmo bianco ». (M. della Biblioteca comunale di Siena T. I. 7, a c. 159 e III. 7). L' inverosimiglianza della notizia è dimostrata dal fatto che nel 1380, epoca della morte della Benincasa, Jacopo aveva nove anni appena. I critici moderni,, propendono ad attribuirla a Mino da Fiesole. (V.i anche Corrado Ricci - Il palazzo pubblico di Siena (1904) p. 57) - ed il Venturi (Op. cit. p. 666) pure attribuendola ad un' imitatore di Mino, confrontandola colla riproduzione che se ne ha in uno stucco del Museo del Louvre, acutamente osserva che " l' originale e la replica hanno un carattere differente, una stilizzazione senese, qual si vede nelle Madonne dipinte da Sano di Pietro, e solo la fattura, il liscio, lo stiacciato richiamano i metodi del maestro da Fiesole. ,, Infatti è innegabile che l' espressione e la dolcezza delle forme ricordano in modo singolare i volti delle Madonne dipinte dai senesi, e specialmente da Neroccio. Mason Perkins pur pensando al Vecchietta, lo attribuisce a Neroccio - d' accordo in ciò con Berenson (V.i *Burlington Magazine* 1904).



Busto di S. Caterina — *Galleria Palmieri-Nuti*

*
* *

La tavola dell' Accademia, (VI, 278) che qui riproduciamo per l' opportuno confronto, fu eseguita da Neroccio per la Chiesa di Montepescini (Murlo) nel 1492. La data si legge in fondo al quadro, che ha dimensioni di m. 1,43 in altezza, 1,31 in larghezza, ed ha sofferto un poco per l' annerimento e la perdita dei colori, e per i rifacimenti del manto della Vergine. Ciò nondimeno le singole figure conservano la loro potente originalità. Pieno di gentilezza è quel volto veramente femminile, che ricorda più da vicino certi tipi di Neroccio, ben diversi dalle opere giovanili: quello della Galleria Chigi-Saracini, e in special modo la Madonna della Galleria di D. Guido Cagnola, illustrata quì da M. Perkins. Il manto che le scende dalla testa, avvolge le spalle con pieghe meno artificiali, e la mossa del putto che tien dritto sulle ginocchia, e colle piccole mani agitate cerca invano di afferrare il pomo che la Madre gli porge, è piena di naturalezza. Un gran progresso si rivela anche nella disposizione delle figure; S. Pietro e S. Paolo sono le tradizionali figure senesi che derivano dai tipi di Simone, e della sua scuola: due veri ritratti; S. Sebastiano è un modello scultorio, e quel nudo rivela uno studio accurato; come nella stessa durezza delle linee, offrono un vero rilievo plastico le figure di S. Giovanni e S. Bernardino, accanto al quale, in posa gentile piena di dolcezza, spicca in modo attraente la immagine quasi femminea di S. Luigi Re di Francia. Come deve essere sembrato piacevole l' insieme quando i colori, il manto azzurro e la tunica purpurea della Vergine, riccamente decorati di un gallone dorato, risaltavano in contrasto colle vesti severe dei Santi!

E ancor quì nel lavoro accurato e finissimo delle aureole, in quello meraviglioso del trono dal dossale scolpito, di cui si vedono i particolari dell' intaglio, si rivela quella cura minuta degli accessori, quello studio delle decorazioni, che però — come bene osserva Perkins — col progredire dell' arte di Neroccio diviene sempre più sottomesso alla forma.

L' ancona di Montisi fu dipinta quattro anni dopo, come resulta dall'iscrizione sopra riferita. Francesco Paci era certo il Vicario del Comune, e dei tre operai il nome di due, Jacomo di Cristofano Bardini, e Antonio di Santi, li ritroviamo fra gli Statutarî, eletti presso a poco in quel torno (1494) « a formare et riformare lo Statuto di Montisi ». Dev' essere stato un tempo di singolare prosperità per la terra, che riordinato il governo del Comune, volle anche abbellita di una grande opera pittorica, la Chiesa plebana.

Non occorrono parole di confronto per dimostrare come questa grande e bella tavola deriva direttamente da quella di Montepescini. Oltre la Madonna col putto, vi troviamo tre identiche figure, S. Pietro, S. Paolo, S. Luigi Re: una sola è nuova, S. Giacomo. Paragonando queste figure, noi abbiamo qui la conferma della tendenza che sempre più si accentuava in Neroccio; col progredire degli anni Egli diviene un' osservatore squisito ed un plastico perfetto, per cui le sue figure appaiono più potenti ed originali, ed acquistano un notevole rilievo: la cura degli accessori è più delicata; essi arricchiscono e completano la scena, senza soffocarne il concetto e l' espressione.

La Madonna è seduta sul medesimo seggio dorato e scolpito di meraviglioso lavoro; ma quanto questo è più elegante e con quale maggiore agilità, i due angeli che ne formano i bracciali, spiccano come dallo stelo di un giglio, con un movimento scultorio che rivela il modello vero che aveva davanti l' artista! Neroccio, come ci dicono i documenti, non fece solamente pitture e statue: Egli non sdegnò di scolpire « *sedie* e *lettiere* e *cofani* » e dovè riuscire in quelle modeste opere artefice squisito, in quell' epoca nella quale a Siena fioriva in piena maturità il genio di Antonio Barili. Questo studio si rileva anche dal grandioso parietale, che forma il fondo della scena colle graziose colonne, che ne dividono gli specchi, sui quali cammina un fregio scolpito con quella eleganza che è propria del Rinascimento senese; mentre il pavimento quadrilobato, a marmi di vario colore, è tirato assai bene di prospettiva.

Fot. Lombardi

La Vergine col bambino e Santi

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Siena - Sala VI n. 278

La Vergine col figlio fra i SS. Pietro, Paolo, Giacomo, Luigi Re
Montisi (Prov. di Siena) - Pieve della SS. Annunziata

Lo stesso di quello della tavola di Montepescini è l'atteggiamento della Vergine, che, come quasi tutte le Madonne di Neroccio, inclina il volto sulla spalla destra; ma quanto diversa l'espressione di quel volto, come n'è più aristocratica la distinzione, più sentita la dolcezza! Dagli occhi leggermente velati, come assorti in una contemplazione lontana, viene uno sguardo lungo, intento, in cui sembra concentrarsi un pensiero intimo di preoccupazione e di amore. Il mento leggermente rialzato, l'arco delle ciglia profondo, la linea gentile del collo esageratamente lungo, danno all'insieme di quel volto un'espressione penetrante, come un'onda di dolcezza che avvolge il cuore. A quest'armonia delle linee si accoppia quella dei colori delle vesti: la tunica è di porpora ornata di un gallone dorato, cinta in alto sotto il seno da un cordone di seta; la manica guarnita pure di oro, stretta al polso, lascia vedere dalle aperture degli sbofli di seta bianca. È la moda del tempo. Il manto che scendendo dalla testa, si raccoglie in bel partito di pieghe sulle spalle, e lungo la persona con libertà e naturalezza, è di un bello azzurro cupo ed ha pure una ricca orlatura dorata. E il putto grassottello, dalle carni rosee, di cui si vede la morbidezza, ha pose così vive ed energiche da confermarci come Neroccio ha veduto e studiato anche Donatello. È tale quella naturalezza di forme, quella libertà di movimenti, che quel putto pare scolpito.

Lo stesso progresso è notevole nelle figure dei Santi. La disposizione è sempre simmetrica e un po convenzionale, l'espressione può apparire indifferente, ma il concetto è di una suggestione indescrivibile. Estranee, isolate quasi nello spazio, quelle figure che sembrano indifferenti al mondo, non hanno che un'emozione e un pensiero, la visione della dolce Madonna cui stanno attorno, che vedono senza guardarla, di cui sentono, come il pittore, tutta la bellezza nel cuore.

Di un'incantevole dolcezza sono le figure dei due Santi vicini alla Vergine. A destra il S. Luigi Re, ha un aspetto serafico nel volto quasi femmineo, simile a quello della tavola dell'Accademia; ma lo sguardo ha un'espressione più mistica.

Lì non si scorge che la testa e il collo; quì il colore rosso violaceo della veste regale, col bavero e le manopole di velluto azzurro-cupo, cinta alla vita da un nastro ricamato, dà alla persona una squisita eleganza.

A sinistra S. Giacomo, giovanile figura, dallo sguardo pensoso, assorto in contemplazione, come quello della Vergine. La tunica succinta, di un verde cupo è ornata ai lembi di sontuosi ricami d' oro, la breve mantellina, come le manopole sono di un rosso-porpora: nella destra ha il cordone, così come S. Luigi ha lo scettro. Di quei due Santi, le cavalleresche figure che tanto piacquero alla fantasia dei senesi del 300, Neroccio ha fatto una creazione sua prediletta; riproducendo nella tavola di Montepescini come in quella di Montisi, il Re che per Terra-santa dette la vita, e l' apostolo ardimentoso, le cui avventure tanto piacquero alla fantasia dei popoli cavallereschi.

Le figure degli altri due Santi sono piene di serenità e di raccoglimento, di dolcezza e di maestà, e denotano un vero progresso: il panneggiare è più facile, i colori sono meglio intonati, il mantello giallo-grigio che sopra la veste verde avvolge intieramente la persona di S. Pietro, lascia liberi i movimenti delle mani; mentre il manto rosso di S. Paolo, i cui lembi appariscono sulle spalle, si raccoglie intorno al corpo, mostrando gli orli ricamati d' oro.

Di una particolare importanza sono le storie della predella: le sole che io mi sappia, nelle quali Neroccio ci rivela il carattere e le attitudini della composizione.

Quella di mezzo, la Crocifissione, barbaramente ridipinta, mostra ancora negli aggruppamenti, nella disposizione delle figure, i concetti e l' espressione drammatica dei pittori del 300, con notevoli innovazioni però. Il gruppo delle tre Marie viene da Duccio; ma ne sono variati gli atteggiamenti, specialmente la mossa della Vergine, che anzichè gettarsi in dietro si abbandona col corpo in avanti sulle braccia riunite delle due donne che la sorreggono: com' è nuova la figura vicina, della donna scarmigliata che alza le braccia. Così quella dello sgherro, solidamente piantato su un cavallo bianco

che s' impenna, e quella dell' astato che viene di contro sopra un cavallo morello, sono piene di movimento; come il gruppo dei soldati che giuocano sdraiati a terra.

La tavola di *S. Sebastiano tradotto dinanzi a Diocleziano* assai deperita, ha una composizione più originale, ma anche più artificiosa. Mancavano forse a Neroccio i grandi modelli che ispirarono la prima; la figura di S. Sebastiano è stecchita, ha mosse un po' rigide; quella di Diocleziano, coperto di un armatura dorata, nell' aspetto truce ricorda l' Erode di Matteo di Giovanni; ma nell' insieme, in quella folla di soldati e di persone che circondano l' imperatore, nelle figure dei due vecchi sull' ingresso, vi sono movimenti vivi e naturali, che ricordano i Lorenzetti. Dietro il trono, archi, case, tetti simboleggiano la città.

Ancor più drammatica è la scena del martirio del Santo, la più rovinata delle tre tavole del gradino. La figura di S. Sebastiano nel centro, malgrado la rigidità, ha posa scultoria; una grande simpatia traspare da quel volto sereno. Enfatiche ma vive le mosse dei soldati, degli arcieri, che lo bersagliano da destra e da sinistra; graziosa l' espressione dei due bambini che allargano le mani, atterriti. In questa tavola come nella precedente, malgrado la rovina, si scorgono i costumi splendidi, i colori vivaci delle vesti, simili a quelli del S. Michele del trittico dell' Accademia. Egli ha inteso e voluto rendere i costumi romani, con la fantasia del tempo, ma non senza una certa verità. Probabilmente ha veduti i modelli delle antiche sculture, che studiava con amore il suo amico Francesco di Giorgio. Tutta quella ricchezza di verde, di azzurro, di oro, doveva produrre un effetto splendido e dare un aspetto sontuoso alla grande tavola, quando questa era ricomposta nella sua originale freschezza sull' altare della Chiesa.

Tutte le qualità più eminenti di Neroccio, i suoi pregi come i difetti, risaltano in quest' opera grandiosa. Egli è l' ultimo senese autentico, vero rappresentante di quella stirpe ingenua e fiera, che dalle tradizioni mistiche e cavalleresche ha tratta l' inspirazione dell' arte, come la poesia della vita.

È lo scultore che per educazione e per sentimento, trascinato dal fascino del colore e della decorazione, vuol' essere sopratutto un pittore ed esprimere col pennello tutta la fede che ha nell' anima, il sentimento di bellezza che gli riempie il cuore : di qui una certa preziosità, e quella che fu chiamata « monotonia convenzionale » delle sue figure.

È così che avviene di lui quello che non può dirsi della comune degli artisti ; anzi contrariamente a ciò che è di solito, le pitture della sua maturità acquistano maggior grazia e freschezza di quelle giovanili.

Nella sua opera ideale e mistica, vivono ancora emozioni e speranze, che il mondo non conoscerà più; le ultimi visioni di un' epoca di tradizioni venerate, d' ineffabile poesia, che ebbe alla sua culla Francesco d' Assisi e Iacopo da Todi, ed era ovunque, fuori che a Siena, tramontata in Italia, col secolo che vide la morte di Caterina Benincasa, e la nascita di Bernardino Albizzeschi ([1]).

PIETRO ROSSI

([1]) Dello interessante e bello studio del Sig. E. JACOBSEN sulle pitture del '400 della nostra Galleria di Belle Arti, di cui avemmo notizia quando questa nota era già stampata, terremo conto in un prossimo fascicolo della *Rassegna*.

UNA SCUOLA D'ARTE A SANGIMIGNANO
NEL TRECENTO

Chi avrà sentito parlare delle opere di Memmo di Filippuccio di Siena, Maestro di disegno del Comune di Sangimignano? Questo quasi ignoto pittore, contemporaneo di Duccio e di Giotto, fu padre di Lippo Memmi e suocero di Simone Martini, - e, con probabilità, maestro di questi due celebri Senesi, perchè c' è da notare che Simone, fino a poco tempo fà, nella storia dell' Arte fu sempre chiamato *Simone Memmi*, e Vasari non conosceva Simone che sotto questo cognome. Forse Simone preferiva di proclamarsi scolare del suo suocero anzichè figliolo di suo padre!

Di Memmo di Filippuccio, Vasari non dice niente. Però Memmo teneva bottega se non a Siena, a Sangimignano. Peccato che Vasari, fiorentino nell' anima, sia il fondatore della storia delle vite dei pittori senesi! Nell' Archivio di Stato a Siena, si trovano certi documenti riguardanti questo Memmo, ed i suoi figli, Lippo, Federigo e Giovanna.

Quest' ultima, nell' anno 1324 [1] sposò Simone Martini, e nell' anno 1321, trovasi nota d' un prestito di denaro « de la Presta minore di Kamolia » a « Memmo Filippucci dipignitore ».

Ma nella storia dell' Arte trecentesca senese Memmo non esiste finora. Dopo sei secoli di oblio, abbiamo la prova (dovuta al Dott. Roberto Davidsohn, che pubblicava nel 1900 un' opera utilissima per la storia dell' Arte, « Forschungen zu Geschichte von Florenz »), che Memmo lavorava a Sangi-

---

(1) G. Milanesi. Documenti per la storia dell' arte senese Vol. I. p. 216 n.a. Nel Vasari (Ed. Sansoni I p. 561) si dice invece nel 1323.

mignano col figlio Lippo nel 1317. Ecco il documento delle carte Strozziane di Sangimignano « 1317. Si dipinsero le figure nel palazzo, cioè nella Sala del Consiglio del Popolo, per Memmo, pictore, e Lippo suo figliolo ».

Che Simone fosse anche lui, della « familie » (come dice un altro documento) di Memmo a Sangimignano, non esiste una prova documentata, ma la presunzione l' abbiamo nelle pitture sulle pareti della Collegiata. Infatti se non abbiamo la prova che Simone dipingeva con Memmo e Lippo, vediamo però chiaramente che Memmo dipingeva colla maniera del suo genero. E da questa è lecito argomentare l' opposto, cioè che Simone ha preso molto della maniera del suo maestro Memmo.

Ho estratto dal R.° Archivio di Stato di Firenze quattro o cinque documenti inediti, che saranno pubblicati in una mia opera inglese su Sangimignano nel corrente anno, dalla Casa editrice di Ermanno Loescher e C. Roma. Essendo questi documenti interessanti per la storia dell' arte Senese è mio dovere affettuoso di offrirli come saggio alla *Rassegna d' Arte Senese.* Dalle carte Strozziane di Sangimignano, nel libro d' entrate e spese anni 1305-6 si legge questo:

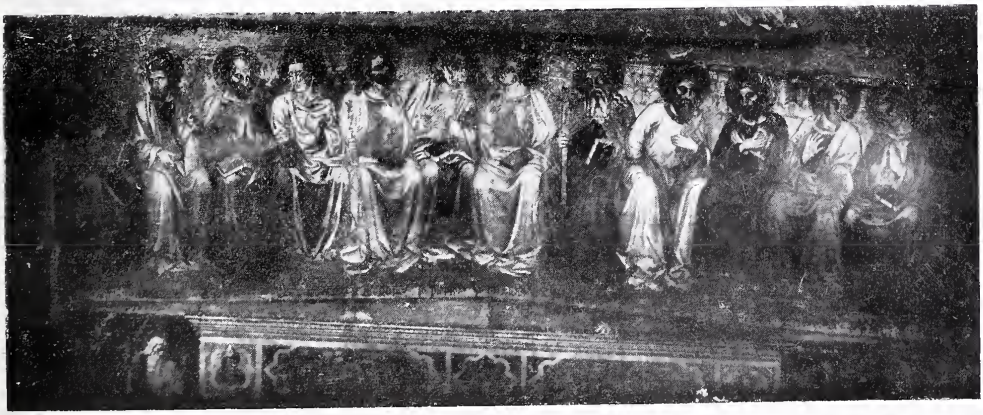
« 1305 *Settembre.* Item sex libras Memmo pictori de Senis, qui « nunc moratur in Sancto Geminiano ad dictam suam artem exer- « cendam et pro *certis picturis factis in plebe Sancti Geminiani* « pro comuni ».

(Ibid).

« 1306 Item lib. III. Cino Marchesis discipulo Bondi Maschini « pro incisione et sutura cuiusdam gonfalonis militum dati d.no « Gualterio et pro incisione et sutura alterius gonfalonis contrate « Sancti Mathei in quo est quidam leo rubens.

« Item sol. VI. dicto Cino quos de suo dedit et solvit Memmo « pictori pro pictura dicti leonis ».

« Item libras VIII. Memmo pictori de Senis in auxilium pen- « sionis domus et sui et *sue familie* pro anno presenti hinc ad « kalendas Octubris proxime venturi ex eo quod sine auxilio co- « munis non possit morari in Sancto Geminiano propter multas « expensas et modi cum lucrum et quia sic est sibi consuetum



« fieri et quia utilior et melior est quod ars picture sit in terra « quam non esse et artificum abundare ».

Queste « certis picturis factis in plebe Sancti Geminiani », quali sono?

Mi permetto umilmente di suggerire agli studiosi dell' arte Senese del Trecento, che esaminino l' affresco centrale del Giudizio Universale, una fotografia [1] del quale ho l' onore di presentare con i miei piccoli saggi dei documenti.

Nessun vero conoscitore del lavoro di Taddeo di Bartolo può attribuire queste dodici figure maestose degli Apostoli alla medesima mano che dipingeva gli affreschi del Paradiso ed Inferno sulle pareti accanto, nella stessa Cappella.

Il Paradiso e l' Inferno sono attribuiti a Taddeo a causa d' una iscrizione, difficilmente decifrabile, sull' affresco dell' Inferno, ov' è detto che Taddeo di Bartolo dipingeva questa Cappella nel 1393. Se si confrontano gli Apostoli dell' affresco a Sangimignano con gli Apostoli dell' affresco nella bellissima cappella dei Priori nella sala del Mappamondo a Siena, subito ci si accorge della differenza.

In questo Giudizio Universale di Sangimignano ci sono teste somigliantissime alle teste maschili della Maestà del 1315 di Simone Martini a Siena, alle teste maschili della Maestà di Memmo e Lippo del 1317 nella sala del Consiglio del Popolo a Sangimignano; ci sono atteggiamenti, movenze, espressioni, anche nelle pieghe delle vesti, vivamente suggestive, particolari della maniera di Simone e di Lippo, ma, mi pare che nulla ricordi la mano di Taddeo. Ripeto, bisogna uno studio accurato e serio dell' affresco per accertare che non è di Taddeo, e per trovare il vero autore; poichè è lecito di supporre che Memmo, essendo maestro della Scuola municipale di belle Arti a Sangimignano dal 1303 in poi, a-

---

[1] Questa fotografia inedita fu eseguita appositamente per il libro inglese sopranominato. Riproduzione è vietata. Diritti d' autore concessi dal Ministero di Agricoltura e Commercio (anno 1908).

vendo in quest' anno stesso l' incarico di pitturare « pro comuni. *in plebe* » ; ed avendo nell' anno 1317, dipinto « le figure nella sala del Consiglio » che somigliano alle note « figure » di Simone, a Memmo ed alla sua « familie » può essere attribuito l' affresco del Giudizio Universale, il bel punto culminante della grandiosa opera Senese, conosciuta sotto il titolo della Bibbia della Collegiata di Sangimignano : opera *finita* nel 1393, coll' affresco dell' Inferno firmato da Taddeo di Bartolo, ma *iniziata, ideata,* da chi ? Da quello forse, che cominciava l' opera nei primi anni del trecento : cioè il nostro ignoto Memmo di Filippuccio, *dipignitor,* di Siena.

JEAN CARLYLE GRAHAM

NOTIZIE

Casole d'Elsa. — Nel bruno ondeggiamento dei selvosi poggi che dietro la Montagnola senese salgono dalla valle dell' Elsa per poi declinare a quella della Cecina, quasi sopra ogni altura leva il capo, più o meno colpito e roso dalla lotta col tempo, un castello: e ciascuno racchiude la sua pagina solenne di storia, segnata di note or gioconde or lacrimose, ma d' ordinario degnissime di onore. Più vicini al corso dell' Elsa si annunziano da lontano in carattere fiero e suggestivo due dei castelli maggiori, che della vita senese serbano sempre sincera e vivace l' eco tra le poderose loro mura, ed invocano pietosamente un po' di considerazione e di affetto da una generazione, alla quale non è suono vano il linguaggio della storia e dell' arte. Sono esse le due insigni terre di Mensano e di Casole, dentro le quali il tempo non è riuscito a soffocare i ricordi austeri e sacri d' una vita, che vi fervette potente, e vi lasciò nelle costruzioni e negli ornamenti tracce così profonde e durevoli. La solitudine sempre medievale, che le diparte dall' odierno movimento, per l' assoluta esclusione di quella zona territoriale dal giro delle comunicazioni ferroviarie, le tien tanto chiuse alla conoscenza dei viaggiatori e degli studiosi, che i più non sospettano neppure che sparse tra quei boschi vi sian delle bellezze alla cui vista sentirebbero un vivo compiacimento come di tesori nuovamente scoperti.

Fu pensiero della nostra Società di Amici dei Monumenti di dar mano, per quanto ad essa fosse consentito, al nobile desiderio dell' egregio Sindaco di Casole, affinchè la sua attività instancabile potesse riuscire ad un efficace richiamo d' attenzione sopra un vero patrimonio di memorie storiche e di opere artistiche, delle quali quelle due terre son tuttora provviste. E così nel passato ottobre andammo per la Società a visitarle l' architetto prof. cav. Vittorio Mariani ed io, riportandone, com' era naturale, un senso di meraviglia e di melanconia, meraviglia per tante cose belle, che farebbero ottima figura nelle più ammirate città, melanconia per un

abbandono, contro il quale non sono ancor valse le insistenti premure di quelle autorità comunali. E così poichè ora brilla qualche speranza che un diligente risveglio dell' autorità sopra le arti belle possa aver compassione di quelle bellezze sventurate, non sarà male che anche da questa notizia della nostra visita si levi un voto per esse ed un eccitamento a provvedere.

Senza dire delle tombe etrusche, che qua e là nei fianchi di quelle colline son venute alla luce, e meritano di non sfuggire agli odierni studi archeologici, la terra di Casole, che ha una storia dal nono secolo in qua, serba quasi di ciascun dei seguenti la traccia visibile nelle sue costruzioni: solo è da dolersi, che molto abbian guasto e trasformato l' ignara violenza dei bisogni e la spensierata volubilità dei gusti degli abitanti, che di tempo in tempo han cresciuto han rifatto ed han ripulito, diciamo così, le loro abitazioni. Invano oggi cercheremmo, è vero, dove risedesse il *vicedomino* di Alboino vescovo di Volterra, ad esercitarvi per lui quella libera giurisdizione che sopra Casole, come sopra Montieri, Berignone, Sasso, e Marciano, gli concesse nell' 896 Adalberto marchese di Toscana; ma chi sa che potendo liberar da tante brutture il palazzo pretorio non accadesse di trovarne qualche indizio. È poi certo, che un saggio restauro della chiesa collegiata e dei fabbricati annessi ricondurrebbe alla luce non poco di quell' aspetto nel quale comparve bella a raccogliere le gioie e i dolori dei casolani, quando nel 1161, di novembre, l' arcivescovo di Pisa, coi vescovi di Firenze e di Volterra, come fa fede una notevolissima inscrizione in versi leonini, l' ebbe festosamente consacrata.

Basta poi scorrere l' ampia e diritta via che divide in due parti il paese, per veder dalle facciate di quasi ogni casa, per le finestre e le porte accennarsi dagli archi e dalle decorazioni più di tipo romanico che archiacuto, la vita del secolo decimoterzo quando signoreggiava la terra Ranieri del Porrina: e qua e là sorridere il rinascimento, come di uno scherzo leggiadro da lui fatto, venendo a sparger dei suoi fiori questo appartato castello; e di fiori squisiti quanto primaticci, come sarebbe l' antico palazzo del Porrina, nel modo onde lo ammodernò il cav. Alberto degli Aringhieri, il quale anco nella quiete dei suoi riposi amava d'esser circondato dalla gaiezza di quell' arte, che sotto di lui, magnifico operaio, arricchiva dei più vari ed originali ornamenti il nostro Duomo.

Non è qui il luogo opportuno per raccogliere, sia pure in un breve ricordo, le antiche e nobili gesta della terra di Casole, che anzi proprio di recente hanno trovato un solerte ed amoroso

narratore in R. Marzini, le cui *Spigolature storiche della terra di Casole d' Elsa*, uscite dalla tipografia Baroncelli di Colle sul cadere del passato anno, mentre hanno reso un meritato omaggio alla virtù ed alla operosità di un simpatico e valente casolano, il cav. Angiolo Paolieri al quale son dedicate, sembran veramente un lucido specchio nel quale con uno sguardo solo si posson vedere gl' insigni titoli d' onore del suggestivo castello. Quello che sopra tutto importa e fu lo scopo particolare della visita mandata dagli Amici dei monumenti, è di farne conoscere, sia pure di volo, le non poche nè comuni opere d' arte, le quali, rimesse nel dovuto onore e date convenientemente a conoscere, potrebbero far di Casole (e del vicino Mensano di che altra volta parleremo) una meta di escursione artistica per le intelligenti carovane di forestieri, tratti nella nostra Toscana dall' irresistibile incanto del bello.

Senza seguire l' ordine cronologico, perchè tanto i limiti angusti di un articolo informativo non permettono un lungo esame di rigoroso metodo, accenno per prima la Rocca col suo cassero, che torreggia fiero e gagliardo ancora presso l' antica porta di Rivellino, rimasta nella sua originale e caratteristica semplicità dinanzi ad uno dei più bei paesaggi che offra per le sue amene campagne la bellissima Toscana. Volterra etrusca dalla lontana altura, con le sue torri profilate nell' azzurro del cielo, par rispondere qualcosa di fiero e di grandioso al severo aspetto della torre casolana. La rocca fu costruita per due volte dai senesi, non paghi della prima, nella metà del secolo XIV: mentre gli eventi li tenevano in continuo pensiero di dover perder questa terra ad essi troppo cara, assicurata alla loro fedeltà da messer Niccolò di Guido Saracini e da messer Ranieri da Casole. Il cassero, le porte, le mura, la corte serban tanto della loro schietta originalità da render facile l' esecuzione dei voti di quel Municipio, che vi tiene ora la propria sede; la restituzione intiera cioè allo stato di origine, alla quale studia con la sua competenza l' ing. Giovanni Pampaloni.

Un monumento di non comune pregio è la piccola chiesa di S. Niccolò al cimitero, poco discosto dal castello. Una tradizione antica la vorrebbe in origine tempietto di Diana, che sarebbe stato scoperto di sotto ai detriti di un alto monte per il segno di un bove cadutovi inginocchioni; dal qual fatto prodigioso ne sarebbe avvenuto il cangiamento in oratorio cristiano. In verità l' evidente carattere della costruzione del più antico periodo romanico, specialmente determinato dall' aspetto delle colonnine e

dei loro capitelli, con la tipica e semplice decorazione su motivi floreali e zoologici, distoglie affatto il pensiero da qualsiasi provenienza più remota, che del resto non trova argomento in nessun altro avanzo monumentale. Pur troppo questo edifizio richiede delle cure diligenti per tutelarne la solidità, in modo speciale messa in pericolo dal campanile secentesco, ma non brutto, che colpito poco fa dal fulmine è oggi una continua minaccia. Un affresco di gran valore fu scoperto, non è molto, nella muraglia esterna, dipintovi forse per onorare una tomba sottostante o per servire di pala da altare ad una cappella un tempo annessa.

La chiesa propositurale, ampia d' assai e grandiosa di aspetto, ha perso pur troppo il più della originale bellezza, sotto una successione di ripuliture che son riuscite una rovina. Non è improbabile che le pareti fossero arricchite di qualche dipinto a fresco nè a farlo sospettare mancano indizi. La trasformazione più grave e disgustosa è quella del transepto, ridotto a vôlta, contro il carattere generale della chiesa, la cui copertura a cavalletti si conserva in discreto stato. L' abside e le cappelle lasciano bene indovinare la loro primitiva condizione. Le finestre antiche sono facilmente visibili dall' esterno, mentre le presenti nulla di buono ritengono da meritar di mantenere la preferenza. Tra i lavori di decorazione non è davvero di quelli da disprezzarsi l' altar maggiore di legno intagliato e dorato, con i pannelli dei gradini dipinti da Alessandro Casolani, e con un grazioso tabernacolo genialmente nato dal medesimo concetto dell' insigne artista.

Il fonte battesimale ha una graziosa statuetta del secolo XV, senza un braccio, che non dovrebbe esser mai tolta dal suo posto come avviene per sottrarla a pericoli, non essendovi assicurata. Non sarà di Donatello, come alcuni credono, ma è sempre un'opera degna di tempi non lontani del suo.

Senza poi dire di tutti i dipinti e gli ornamenti che, per essere d' età meno pregevole, pure, almeno alcuni, non son privi affatto di merito, è forza fermarsi ad ammirare una tavola firmata di Andrea di Niccolò, del 1498, che sebbene non esente da restauri è una preziosa testimonianza del valore di questo nostro artista, non debitamente conosciuto. Rappresenta la Madonna seduta in trono con Gesù bambino sulle ginocchia, e i Santi Pietro e Bernardino, Sebastiano e Lodovico ai lati: ma più significative per lo studio dell' arte di maestro Andrea, sono la *Strage degl' Innocenti* nella lunetta e le cinque storie del gradino. E, di faccia, attrae vagamente l' attenzione una delle più belle terrecotte, che

l'arte senese abbia prodotto tra il quattro e il cinquecento, perchè senese addirittura mi par che la proclamino il carattere tecnico e il tipo della composizione. La parte principale rappresenta la natività di Gesù; la lunetta l'Annunziazione della Vergine: il gradino la storia della vita della Madonna. In paese dànno quest' opera al Cieco da Gambassi, ed a lui pure la conferma l' *Inventario generale degli oggetti d' arte* della provincia; ma basta guardarla per bene, dai festoni di fiori e frutta che circondano tutto il quadro, alla prospettiva del fondo, alle figure, al colorito, per accorgersi che bisogna cercarne l' autore in casa nostra, tra il secolo XV, e il XVI; e domandarne qualche cosa alla scuola del Cozzarelli. Notevole è pure una tavola attribuita a Girolamo del Pacchia, appesa alla parete a destra di chi entra in chiesa.

Non occorre poi rammentare il pregio dei due monumenti a Tommaso di Andrea vescovo di Pistoia e a Ranieri del Porrina, che la storia dell' arte ha ormai fissato per i migliori titoli di magistero del nostro maestro Gano. Quanto guadagnerebbe il loro aspetto ove le pareti della chiesa fossero colorite in più conveniente tono! Da tenersi assai di conto e liberarsi dalle ingiurie di ulteriore corrosione, è la pietra tombale del proposto messer Francesco di Lorenzo, nel pavimento davanti al presbiterio, eccellente lavoro del 1420.

Ma non posso lasciar questa chiesa senza avvisare i cultori dell' arte, che in una nicchia nella muraglia destra, di fuori, già rispondente in un antico claustro cimiteriale, abbiamo veduto, facendo rimuovere del materiale di sgombro e dei calcinacci che lo ricoprivano, un grandioso affresco con la Madonna in trono, corteggiata da angeli, di evidente discendenza duccesca. Sarebbe un peccato che questo dovesse languire ancora in tanto abbandono, e finir poi nella inevitabile rovina, e meriterebbe anzi di far cedere al diritto della sua conservazione la ignobile stanza mortuaria, che vi è stata addossata, tagliando con la tettoia la nicchia a mezzo.

Volessi dire, quanto sarebbe necessario, delle opere d' arte di Casole, troppo dovrei estendere questa notizia. V' è la chiesa di S. Pietro dei Frati, che dentro e fuori conserva belle note di originalità ed ha una tavola trecentesca degnissima di studio, e non spregevoli tele; v' è la cappella dello spedale con un importante, ma troppo malconcio, affresco del sec. XV; e vi è la cappella di S. Croce, con interessante facciata. E poi bisognerebbe pensare al palazzo pretorio, la cui facciata meriterebbe di non rimanere com' è, ma di ritornare quale la rivogliono gli stemmi numerosi dei pote-

stà, che la ricoprono; e il cui affresco nella sala, con la Madonna in trono tra S. Michele, S. Agostino, S. Sebastiano e S. Niccolò non parrebbe contradire all'attribuzione datane al Pacchiarotti (v'è l'anno 1520). Uno studio da sè richiederebbe il palazzo già dei Porrina, del quale abbiamo dato cenno; che, ad un'anima buona da cui ricevesse un po' di sollievo dalla presente umiliazione, offrirebbe nobile compenso nell'ammirazione comune e nella gratitudine degli amici dell'arte. Finalmente chiederebbe una calda parola di raccomandazione la canonica della Propositura, che in parte, nei chiostrini e nella faccia verso le mura, mostra la sua origine del secolo XII e XIII e nel resto rammenta le cure geniali di Francesco Piccolomini, che andò proposto di Casole, innanzi di salire a più alte dignità sino alla tiara papale, così fugacemente passata sulla sua testa.

Tanto dunque e poi tanto ci sarebbe da fare e da provvedere in Casole: sarebbe colpa dimenticar tante bellezze, che invocano la conoscenza dei cultori dell'arte, mentre egregi signori di quella terra sono infiammati del più vivo desiderio di risvegliarla a nuova vita per mezzo di questi suoi tesori. Potremmo aggiungere che opportunissimo sarebbe intanto (e potranno ben farlo subito le autorità comunali) raccogliere assieme in qualche sala, come in piccolo museo, tanti oggetti di scavo qua e là esistenti, ed arredi di culto messi fuor d'uso, ma di notevole pregio storico e artistico, che potrebbero rimaner facile preda, senza colpa di nessuno, della ladresca ingordigia d'una certa genìa che oggi sembra segnalarsi per una straordinaria attività e destrezza. A S. Niccolò, per esempio, v'ha una croce processionale di rame del secolo XIII: a S. Pietro ve n'ha un'altra, forse anche più antica tutto che con la lamina di fondo rinnovata; alla Propositura vi son de' vecchi candelabri, ed altri oggetti, tra i quali una sgangherata bara con le testate dipinte, la quale a portare i morti non può servir più di certo, mentre potrebbe ben dilettare i vivi.

Finisco, mandando ancora un plauso ed un'esortazione alla bella iniziativa dell'on. Sindaco di Casole, del cav. Paolieri e degli altri, che han dato mano ad un'opera così bella di glorificazione del loro paese. È da augurarsi, e lo raccomandiamo con tutto il cuore, che non manchi a tanto e così sincero amore l'aiuto del l'Autorità.

V. Lusini

Un Affresco di Luca di Tommè. — Parlando, nell' ultimo fascicolo della « Rassegna d' arte Senese », di Luca di Tommè osservai, fra altre cose, che l' affresco della Madonna col Bambino e Santi, nella cappella detta del Seminario, nella chiesa di S. Francesco a Siena, era l'unica pittura murale del maestro da me conosciuta. Questo è inesatto, avendo io, per il momento, dimenticato affatto un altro affresco esistente a Siena; quello ben noto, cioè, della Sala del Mappamondo, nel Palazzo Pubblico, che rappresenta la vittoria delle armi senesi sui bretoni e la « Compagnia del Cappello » nella Val di Chiana. Questo dipinto, assai discusso da storici e da' critici d' arte, fu ascritto, anticamente, per errore, ad Ambrogio Lorenzetti stesso. Da scrittori più moderni esso è attribuito sempre in modo dubitabile, ora a Lippo Vanni, poi a Luca di Tommè, e finalmente più spesso, ad « Ambrogio di Lorenzo ». Tutti son d' accordo riconoscendo in questo dipinto un lavoro « problematico ». In verità, però, l' affresco non presenta difficoltà di sorta. Lasciando a parte qualunque questione di documenti e giudicandolo con soli criterii stilistici, esso si dimostra abbastanza chiaramente lavoro di Luca. L' esecuzione, in monocromia, sebbene alquanto sommaria, non è priva d' una certa maestria. Vero è che, al solito, quando toccava al pittore di ritrarre un gran numero di persone, la turba de' combattenti vien rappresentata in modo abbastanza convenzionale e da lasciar scorgere difficilmente lo stile particolare dell' artista; ma nella grande figura seduta di S. Paolo, la maniera di Luca diviene subito palese. Oltre l' effetto generale della figura stessa, la sua testa tondeggiante, le sue mani, e soprattutto, la forma e la distribuzione dei panni, sono caratteristiche certe del Tommè, e non possono permettere dubbi quanto alla paternità del dipinto. La battaglia quì rappresentata ebbe luogo nel 1363, il che vuol dire che la pittura deve datare, con ogni probabilità, da quel medesimo anno o da quello successivo.

Assisi, Aprile 1909

F. Mason Perkins

Per un Quadro di Giovanni di Paolo — Nel volume su Cortona, della serie « Storia artistica » di Bergamo, uscito in questi giorni e scritto dal Sig. Girolamo Mancini, l' egregio autore descrive, tra altre cose, un dipinto - parte d' un polittico - esistente nella Collegiata di Castiglione Fiorentino. Questo rappre-

senta, in due tavole, la Madonna col Bambino, il quale sta per mettere l'anello mistico al dito della Santa Caterina d'Alessandria che gli sta accanto. Il Sig. Mancini riporta così l'incisione alquanto danneggiata che si trova in basso della tavola principale, « C . . . . US IOANNIS DE SENIS MCCCCLVII », e assegna il dipinto, in conseguenza, « al senese Cecco di Giovanni, dal quale sappiamo coloriti i vetri per finestre figurate, fra il 1438 ed il 1449 ». Tutt'altro che opera di Cecco, il dipinto è lavoro caratteristico ed indiscutibile di Giovanni di Paolo - artista che non lascia mai dubbii intorno alle sue pitture così facilmente riconoscibili - e l'inscrizione, in verità, si legge così « O(P)US IOANNIS DE SENIS MCCCCLVII »; invece di O(P)US, il sig. Mancini, immaginò C(ECCH)US. Il caso non avrebbe forse meritato considerazione, se non fosse assai caratteristico de' metodi poco critici di molti scrittori d' arte anche d' oggidì, i quali danno maggiore considerazione ai documenti ed alle iscrizioni (che spesso ci ingannano o si prestano a conclusioni sbagliate, se non come nel caso presente, a trascrizioni poco accurate) che non alle opere d'arte stesse - cose vive, queste, e parlanti, che non mentiscono mai! Se il Sig. Mancini, invece di dar tanta importanza all'iscrizione da lui mal ricostruita, avesse cominciato invece, con lo studiare prima il dipinto stesso, non sarebbe caduto, certamente, in così palese errore.

F. M. Perkins

***

Un dipinto senese nella Pinacoteca d' Assisi.

Mason-Perkins, il nostro geniale e colto collaboratore, illustra nella « Rassegna d' Arte » un dipinto ignorato di scuola senese della Pinacoteca comunale d' Assisi, ch' egli vuole sia d' uno scelto discepolo di Simone Martini, del quale è per ora difficile, mancando affatto i documenti, accertare il nome.

Una Madonna di Giovanni di Paolo a Poggioferro.

Pèleo Bacci dà notizia, nel fasc. I, anno 2.° della « Rivista d' Arte », di una Madonna col figlio di Giovanni di Paolo, rinvenuta per un restauro, sotto una cortina di muro nella pieve montana di S. Croce a Poggioferro, in quel di Scansano (Grosseto).

Per l' iconografia di Caterina Benincasa.

Il *prof. Pietro Rossi,* col consueto ardor di studio per le glorie

nostre, pubblica nel « Bullettino Senese di Storia Patria » un accurato studio su l' Iconografia di Santa Caterina Benincasa nell'Arte Senese del Rinascimento, presentando ragguagli e ricercando documenti su i dipinti di Andrea Vanni, Sano di Pietro, Vecchietta, Beccafumi, Sodoma e sul busto della Santa, che l'Autore vuol restituito al pensoso melanconico dipintore di vergini, Neroccio.

F. Sapori.

Le gite della Brigata Senese degli AMICI DEI MONUMENTI

L' Eremo di Lecceto. — Gli " Amici ,, hanno iniziato il 25 aprile le loro gite fuori della città, col visitare l' eremo di Lecceto. Questo insigne convento posto sul fianco orientale del Monte-Maggio diede il nome alla Congregazione Leccetana degli Eremiti Agostiniani, ed esisteva certamente circa il 1100, poco prima dell' altra chiesa e convento di S. Leonardo al Lago, con il quale aveva comune il nome di Lecceto ossia della selva del Lago. Nel 1330 per difenderlo dalle incursioni dei fuorusciti e delle compagnie di ventura venne circondato di mura, di torri e di fortificazioni: oggi la massa rosso - bruna del convento che conserva ancora questo aspetto di fortezza, si eleva fiera ed imponente con la sua torre di pietra in mezzo ad una folta e oscura selva di lecci, che la circondano da ogni parte. Ma Lecceto sebbene fortificato, tuttavia non potè salvarsi dalle scorrerie delle truppe teutoniche - spagnuole che lo devastarono e lo misero a sacco. Nel 1810, soppresso l' eremo, venne assegnato per uso di villa al Seminario Arcivescovile della nostra città. Questo asilo pieno di pace e di serenità fu visitato da S. Caterina, da S. Bernardino, dai pontefici Pio V, e Pio VI e da altri illustri personaggi.

Gli " Amici ,, ammirarono le pitture monocrone a terra verde nella loggia del Convento, le quali pur mostrando la maniera del Lorenzetti è da credere per la loro esecuzione, che siano state compiute dal suo scolaro Paolo di Neri, che dipingeva colà nel 1343 durante la vita di Ambrogio. Allo stesso Paolo di Neri il Cavalcaselle attribuisce l' affresco della battaglia di Asinalunga nel Palazzo di Siena, che invece secondo i documenti storici, ed opportuni confronti fatti dal prof. Rossi sembrerebbe doversi attribuire ad un altro discepolo del Lorenzetti, Lippo Vanni di cui ne l' affresco si legge il nome; mentre il Sig. M. Perkins, lo ritiene (v.i le notizie di questo stesso fascicolo) opera non dubbia di Luca di Tommè.

La Concezione del Paradiso, dell' Inferno e delle opere di Misericordia è veramente degna di un discepolo del Lorenzetti, sia

per la grandezza della composizione come per la correttezza del disegno e per l' effetto del colorito, che sulla base della terretta verde ha sfumature sorprendenti. Sarebbe desiderabile che si provvedesse a un conveniente riparo del tetto della loggia, per impedire le inevitabili filtrazioni dell' acqua piovana, che hanno prodotto nelle pareti danni notevoli e accennano già a produrne dei maggiori. Trattandosi di un' importante opera d' arte, di epoca così remota, è sperabile che la Direzione dei Monumenti della nostra città vorrà prenderne la cura necessaria.

Gli " Amici ,, poi visitarono minutamente la Chiesa, i due Chiostri del Convento, esprimendo il loro compiacimento per la maniera assai buona con la quale, in generale, sono conservate dall' amministrazione del Seminario Arcivescovile le opere d' arte, che si raccolgono in copia in questo solitario ed austero recinto.

La Certosa di Pontignano. — La seconda gita degli " Amici ,, lieta e numerosa quanto la prima, fu quella del 17 maggio alla Certosa di Pontignano, la più imponente e la più bella fra le Certose dei nostri dintorni, che aveva un recinto di mura per lo spazio di oltre un miglio. Fondata nel 1343 dal celebre giureconsulto Bindo Petroni, veniva nel 1785 dal granduca Leopoldo I donata agli Eremiti camaldolensi di M. Celso: nel 1810 venne soppressa, ed oggi è conservata con molta cura dal proprietario Sig. Vincenzo Cecchini - malgrado che l' adattamento di essa ad usi agrari e domestici compiuto dai precedenti proprietarii ne abbia diminuita in parte la bellezza e l' impronta caratteristica. Dei chiostri, il più piccolo del 300 è benissimo conservato, e nella eleganza delle colonne e dei capitelli serba l'originalità e la freschezza dell' arte che precede la rinascita: il chiostro più grande invece ha perduto la sua attrattiva per la scomparsa degli antichi pilastri, che sono stati sostituiti con pilastri in muratura. Gli " Amici ,, osservarono poi le pitture della chiesa di Bernardino Barbatelli detto il " Poccetti ,, e dei suoi scolari, purtroppo malamente ritoccate e dipinte; ed il coro di Domenico Atticciati, compatriotta del Poccetti, che presenta i buoni intagli della fine del 500. Nell' altra chiesa accanto a questa, è notevole la " Crocifissione ,, di Francesco Vanni, e nelle pareti le pitture del Nasini.

Destarono l' ammirazione degli " Amici ,, i portali e altri ornamenti scolpiti in pietra serena, per la semplicità della linea congiunta ad una rara eleganza.

Ricevuti con grande gentilezza dal Sig. Cecchini e dalla sua

cortese famiglia gli " Amici „ partirono la sera serbando di questa gita un grato ricordo.

CARLO CIAMPOLINI

Al Castello di Montalto di Berardenga, sito tra le valli dell' Ambra e dell' Ombrone, si recarono gli Amici dei Monumenti, ricevuti con nobil cortesia dal proprietario Antonio Palmieri.

Il Castello fu quasi distrutto nel 1208 per il combattimento tra Senesi e Fiorentini, con vittoria di questi ultimi e numero grande di morti da ambo le parti.

Fu dapprima presidiato dalla famiglia dei conti Berardeschi, passò quindi in potere dei nob. signori Palmieri-Nuti. È restaurato in varie parti all' esterno e vagamente adorno in quattrocentesco stile all' interno.

Non molto lungi è la Chiesa parrocchiale di Monastero, per la quale si attendono sussidii onde ripristinare le parti che potrebbero armoniosamente riunirsi e meglio richiamare all' occhio e alla mente l' antica salda costruzione romanica.

F. SAPORI.

Montalcino - L' Abbazia di S. Antimo. — Partiti la mattina del 6 di giugno da Siena, col primo treno, gli Amici dei Monumenti scesero alla Stazione di Torrenieri e con le vetture cominciarono, di buon' ora, l' erta della città di Montalcino.

La numerosa comitiva si fermò all' ex convento dei Frati Minori dell' Osservanza e visitò la chiesa ora ridotta a parrocchia, dove trovansi varie pitture; una tavola di Sano di Pietro rappresentante S. Bernardino da Siena e una bella e grande tavola di Girolamo di Benvenuto con l' Assunzione.

Di questa tavola già destinata per dossale di altare, fu deplorata la cattiva collocazione sopra la porta principale, contro luce e troppo in alto.

Risaliti in vettura gli Amici scesero all' Albergo del Giglio dove erano a riceverli il Sindaco di Montalcino, ing. Costanti, il Socio corrispondente avv. Giuseppe Tamanti e due egregi cittadini, l' avv. Carlo Padelletti e il sig. Donzellini, che si offrirono gentilmente per guida nella visita della città.

Prima di incominciare la visita i detti Signori offrirono un lautissimo rinfresco che fu accettato e gradito, quindi la comitiva visitò la Rôcca gloriosa, che nel triste suo abbandono ricorda e commuove. Fra queste mura si spense la libertá senese e si può

dire anzi che sia questo l' ultimo palmo di terra italiana avvilito sotto la prepotenza e l' oppressione.

Le condizioni statiche del mastio e della torre principale non sono buone; alcune sopraedificazioni e superfetazioni hanno deturpata la linea generale e severa dell' architettura militare che subì modificazioni profonde quando dall' antico sistema si passò al sistema bastionato.

Gli *Amici* espressero il rammarico che sul baluardo volto a mezzogiorno sia sempre un cimitero e nella corte del cassero si trovino brutte baracche, parate per legnami, mucchi di sassi e di materiali. Invocarono ancora un beninteso e parco restauro che serva a consolidare le rovine senza velleità di ricostruzioni impossibili.

Il secondo monumento visitato fu la vasta e bella chiesa di S. Agostino che da molto tempo trovasi interdetta per importanti restauri, consistenti specialmente nel liberare dal sovrapposto intonaco gli affreschi delle pareti le quali, specialmente nel coro, sembrano essere state tutte e completamente dipinte.

Anche le pareti della navata principale serbano numerose traccie di pitture di mano senese del sec. XIV, che hanno qualche somiglianza e parentela con le opere dei pittori ascianesi.

Gli aggruppamenti di figure nel coro sono bellissimi e, sebbene frammentarie, queste pitture, possono considerarsi fra le più grandiose e più accurate della scuola senese.

Gli *Amici* che salirono su i ponti per esaminarle da vicino, dovettero però constatare la grande lentezza con la quale si conduce questo lavoro, che sebbene affidato al Sig. Rotello Rotellini fu eseguito da altri e non fu condotto che raramente e per brevissimo tempo dall' incaricato .... ufficiale.

Usciti da questa chiesa non dimenticarono quella pur troppo recentemente restaurata, dedicata a S. Egidio, comunemente detta la chiesa dei Senesi, e intanto con dolore notarono la scomparsa avvenuta verso il 1887 di un Santo in terra cotta e in costume del sec. XV, colorato, che stava sopra la porta laterale e che si diceva opera del Cieco da Gambassi.

Ma internamente la orribile coloritura sollevò un coro di proteste fra i gitanti; i quali rilevarono subito l' inopportunità d' imbiancare la bella tettoia a cavalletti armati, e di fingere pietre inverosimili su le pareti, e peggio ancora di fingere in una di coteste pareti delle brutte finestre rettangolari con legname giallo e regoli e vetri azzurrognoli in corrispondenza e di fronte alle belle finestre allungate e archiacute dell' altra parete.

L' altare multicolore con la mensa di cemento granito e certe altre infantili decorazioni, hanno ormai distrutta la storia e l'arte di questo tempio che pur conserva alcuni interessanti oggetti di arte come una grata in legno intagliato del sec. XVII e un grande tabernacolo di legno intagliato e dorato che malconcio e vergognoso nasconde le sue belle forme e le graziose formelle dipinte in una remota stanza della canonica annessa.

Gli *Amici* esposero il desiderio che almeno questo degno campione dell' arte così detta decadente, torni a trionfare sull' altare della chiesa. Quanto alla chiesa che non è ancora compiuta e non è stata ancora riaperta al culto, gli *Amici* fecero voti perchè tale apertura non avvenga prima che siasi rimediato almeno ai più grossi errori e specialmente nella parte decorativa e pittorica.

Nulla da deplorare, ma da lodare molto trovarono nel Palazzo Comunale dove pian piano si va raccogliendo una serie numerosa e bella di dipinti, d' intagli, di cofani e di stendardi che, sparsi nel vasto territorio Montalcinese in luoghi poco accessibili o mal custoditi correvano rischio di perdersi o di deteriorarsi.

Dalla Chiesa dei Senesi per giungere alla Chiesa di S. Francesco la Comitiva passando per le vie principali ebbe ad ammirare alcuni eleganti ma troppo rari palazzetti superstiti da un severo bando di una delle passate Amministrazioni comunali che ordinò la ripulitura delle facciate. I risultati furono dei più grotteschi e tali da mascherare completamente il carattere architettonico della intera città.

Ora questo bando non ha più vigore, e l' Amministrazione attuale incoraggia i cittadini che conservano anche le minime traccie di archi, le cortine a mattoni e i più delicati ricordi del passato, liberandoli dall' osceno belletto di un intonaco mal dipinto a pietre azzurre o gialle. Perfino la grande e bella loggia che fronteggia la Piazza fu intonacata e dipinta!!

Ma nella chiesa di S. Francesco gli *Amici* trovarono di che consolarsi ammirando le opere d' arte rimastevi dopo che molti dipinti del Berna, di Bartolo di Fredi e di Sano di Pietro furono trasportati nel Palazzo Comunale.

Sopra la porta d' ingresso, quasi per togliere l' ingombro ad un altare, un grande bassorilievo di Luca della Robbia (1507) rappresentante la Vergine in mezzo agli Angeli e a Santi. E in una nicchia della parete destra dietro una forte inferriata poterono esaltarsi guardando la bellissima statua di S. Sebastiano che viene comunemente attribuita al Sansovino.

Dalla chiesa passati nell'antico Cappellone e in una retrostanza della Sagrestia, osservarono la non buona e talvolta pessima conservazione dei belli affreschi di Vincenzo Tamagni da S. Gemignano che nel 1511 coprì di figure un poco minori del vero, non solo queste due stanze ma alcune altre ora dipendenti dall'attiguo Spedale che gli Amici visitarono, non esclusa una stanza interna e quindi quasi completamente oscura e illuminata da lampade elettriche.

L'iscrizione con la firma del pittore e con la data che si leggeva non molti anni fa è oggi completamente scomparsa, forse sotto i numerosi e grossolani ritocchi di un restauratore.

Tornando indietro visitarono anche la chiesa di S. Lorenzo in S. Pietro che conserva una tempera della prima maniera del Sodoma che dipinse sopra una stoffa poi attaccata su di una tela.

Era questa una bandinella rappresentante Cristo in croce, le Marie e varie altre figure.

Al prossimo Conservatorio di S. Caterina squisitamente ricevuti dalla Direttrice Signora Orlandina Ciacci poterono aver la fortuna di vedere fra gli altri dipinti un dossale da altare tripartito e cuspidale, rappresentante la Madonna col Bambino fra S. Domenico e S. Agostino opera di maniera di Niccolò di Segna (sec. XIV) che, nonostante il pessimo restauro, i rifacimenti e la coloritura in azzurro del fondo d'oro, rivela caratteri di un'opera degna di considerazione.

Gli *Amici* nell'attesa di un delicato e scrupoloso restauro espressero il desiderio che almeno vengano tolti quei vezzi, quei fiocchi e quelle corone che aumentano l'offesa all'immagine sacra e all'opera d'arte.

Una visita rapida alla bella Biblioteca ricca di incunabuli e cimeli mostrati e illustrati dall'egregio e dotto bibliotecario Dott. Temperini e poi una misteriosa discesa nei sotterranei del fabbricato comunale che fu un tempo Ospedale.

Gli *Amici* uno alla volta, a tastoni scesero una scaletta oscura e sbocconcellata, traversarono un andito stretto, passarono una soglia e inciampando nelle ineguaglianze grandi del pavimento riuscirono in una preziosa stanzetta che ha servito fino ad oggi da deposito di legna e di carbone, ma fu evidentemente una specie di *Pellegrinaio* dell'antico Spedale montalcinese.

Le quattro parti completamente dipinte, recano tuttora le traccie delle finestrelle richiuse quando si addossò altra fabbrica all'edificio ospitaliero.

Tre delle pareti spartite sopra un alto zoccolo, a pilastri sorreggono un grande fregio, a grottesche su fondo giallo carico, simili a quelli di M. Oliveto. Tra pilastro e pilastro raffigurate a chiaroscuro varie statue nelle loro nicchie, altri fregi a chiaroscuro.

In tutto questo lavoro parve ritrovare la maniera franca e un po' rude del Bazzi, e specialmente nelle candelabre dei pilastri e nel fregio che circonda un bel *lavabo*.

Ma nella parete di fondo dove è raffigurata la Madonna in trono col Bambino fra due Angeli e due Santi, apparve altra mano guidata forse da i ricordi dell' arte quattrocentesca fiorentina.

Tanto quest' affresco dai vivaci colori, quanto fra altri più quieti e severi, assai ben conservati, sollevarono l' ammirazione degli Amici i quali non mancarono di rilevare che il palco a legname retto da mensole intagliate e decorate riccamente, attribuiva maggior valore a questo ambiente già molto suggestivo.

Perciò, al Sindaco presente, espressero il voto che questo angolo prezioso e ignorato dell' arte venisse liberato dagli ingombri, chiuso e custodito in attesa di potervi iniziare qualche facile restauro, consistente sopra tutto in una buona ripulitura dei dipinti e nel rifacimento dei pavimenti e dello zoccolo ora distrutto.

Il voto subito accolto dall' egregio Sindaco e trasmesso al Ministero della P. I. dalla nostra Società, ha trovato appoggio anche nel Comm. Corrado Ricci, il quale ha già disposto perchè la Soprintendenza di Siena veda e provveda al più presto.

Per l' erta si avviò poi la comitiva verso la chiesa della Madonna del Soccorso, dove l' aspettava il panorama mirabile delle tre valli dell'Ombrone, dell'Arbia e dell'Orcia racchiuse dai monti del Chianti, da Montieri, dal Montamiata, e si prepararono a veder cosa raramente vista dagli stessi montalcinesi: la *Madonna del Soccorso* che si conosce soltanto per la descrizione che ne fa il Brogi nel suo inventario.

« Da quattro aperture circolari si vedono, da quella di centro, la testa della Vergine e di Gesù Bambino, da quella di destra la testa di S. Pietro e da quella di sinistra la testa di S. Paolo e teste di grandezza minore del vero dipinte a tempera sulla tavola - Secolo XII o XIII - Anonimo ».

La nota avverte che « la testa della Madonna è molto rifatta da mediocre artista ed è mediocremente conservata; quella di Gesù Bambino è molto danneggiata; quella di S. Paolo è pure danneggiata e mal restaurata; quella di S. Pietro è discretamente conservata ed ha un tipo più antico delle altre ».

Neppure al Brogi toccò la ventura di vedere il dipinto senza veli e siccome non si può credere che vi siano sole teste, gli *Amici* aspettarono pazientemente quasi un' ora che si compiesse un lungo rito e giungesse quindi colui che aveva promesso di mostrare (col consenso della Curia vescovile) il quadro come è veramente.

Erano però le 12 e mezza e non avendo ottenuta la grazia richiesta, gli *Amici* furono invitati per le ore 14, 30 con la rinnuovata promessa di vedere il dipinto e se ne tornarono all'albergo del Giglio dove li aspettava una buona colazione.

Alle 14, 30 nonostante una pioggia insistente, gli *Amici* si recarono nuovamente alla Madonna del Soccorso, aspettarono ancora, e anche questa volta con la speciosa ragione delle lunghe formalità richieste dal rito, la tavola dipinta non fu loro mostrata.

Di questo fatto che contraddice ogni più elementare diritto dell' arte, e fa una dolorosa eccezione alla inesauribile cortesia dei montalcinesi, gli *Amici* terranno buona nota e faranno sì che il dipinto sia veduto, sia descritto, sia fotografato, perchè non può ammettersi il rifiuto di mostrare e di sottoporre allo studio una opera d' arte che promette tanto interesse di antichità e che figura nell' inventario dello Stato come oggetto sottoposto alla vigilanza delle Autorità competenti, e che si sa in pessimo stato di conservazione e tuttora pasto dei tarli !

***

Sempre con la pioggia insistente e alla meglio riparati dentro le vetture, gli *Amici* si recarono a visitare la grande chiesa abbaziale di S. Antimo celebre nella storia, ben nota ai cultori dell' arte.

Di questa visita affrettata dalla brevità del tempo disponibile, e disturbata dal cattivo tempo, gli *Amici* non intendono fare una relazione completa, ma piuttosto presentare nel nome dell' arte alcune richieste formulate nel breve tempo trascorso presso al monumento e cioè :

a) che la custodia del monumento sia interamente affidata ad una sola persona che ne abbia la responsabilità e tenga le chiavi non solo della chiesa e del matroneo ma anche della sagrestia e della cripta sottostante alla sagrestia ;

b) che i ruderi e specialmente quelli dell' antica aula capitolare siano consolidati e maggiormente rispettati ;

c) che nell' interno della chiesa o nella sagrestia venga rac-

colto il maggior numero possibile di frammenti: pietre, sculture ecc., sparsi quà e là e meglio ordinati e inventariati;

d) che vengano eseguiti i calchi di tutte le iscrizioni esistenti nei gradini dell' altare, sui pilastri e altrove per vedere se possono ricomporsi nell' interesse della storia del monumento;

e) che la Sagrestia e la cripta non servano ad uso di magazzino di pietre e forse anche da cantina;

f) che il Cristo in croce, dipinto alla maniera bizantina, che ora trovasi malamente tenuto nell' armadio della Sagrestia in mezzo a candelieri, carteglorie e in completo disordine, con grave rischio per la sua incolumità, venga tolto, trasportato a Montalcino o a Siena, restaurato con grande cautela da persona veramente abile e coscienziosa, e quindi riportato alla sua sede assicurandolo dai guasti e dai possibili furti.

Con questi voti (che gli *Amici* hanno espressi e inviati alla Direzione generale delle Belle Arti) si chiuse la bella gita durante la quale i Sigg. Ing. Costanti, Avv. Tamanti e Padelletti e il Sig. Donzellini fecero a gara cortesie infinite prevenendo ogni desiderio, dando di tutto spiegazione.

Da sì autorevoli e gradite guide separatisi, gli *Amici* seguitarono in vettura la loro via fino alla stazione di M. Amiata dove presero il treno che li ricondusse a Siena.

La sera stessa fu inviato al Sindaco di Montalcino un telegramma di ringraziamento.

Furono poi scritte lettere di ringraziamento ai Sigg. Tamanti, Padelletti e Donzellini che cortesemente avevano non solo cooperato alla preparazione e alla riuscita della gita, ma avevano offerto la mattina il rinfresco e avevano annaffiata la colazione dei Soci con vini squisiti delle loro tenute.

F. B. P.

L' Amministrazione della " Rassegna d' Arte Senese „ compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all' Amministratore, piazza Abbadia 4.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZER CESARE BELLOCCI - *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

SULLA STORIA DELL'ARTE TOSCANA

SCRITTI VARI

DI

GAETANO MILANESI

Un vol. di pag. 376 in 8.° con 1 tavola L. 5. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA ○
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA ○ ○ ○ ○

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE"

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. **9.**

Rivolgersi all'Amministrazione Sig. Cesare Bellanci presso la Tip. Lazzeri, Siena.

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI, *Direttori*
PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI, *Redattori*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 98 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V - FASCICOLO III

SOMMARIO

Pag.

IRENE VAVASOUR-ELDER - La pittura Senese nella Galleria di Perugia 63-77

MORTON H. BERNATH - Due disegni di Taddeo Bartoli nella Biblioteca Comunale di Assisi 78-79

Notizie:

Ancora un dipinto di Luca di Tommè — Un Quadro dimenticato di Girolamo di Benvenuto a Chiusi — Un Opera sconosciuta di Giacomo di Mino del Pelliciajo a Sarteano — Ancora de' Dipinti di Luca di Tommè — Una Madonna di Neroccio Landi di Bartolommeo alla Galleria Sterbini in Roma — Un polittico di Pietro Lorenzetti scoperto a Gubbio — Il Duomo di Pienza — Il terremoto di Siena — L'oratorio di S. Agostinello in Tressa — Dalle Riviste 80-89

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno V (1909)

Esce 4 volte all'anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno IV (1909)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all'anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d'Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	»	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	»	12, 00	15, 00
Rassegna d'Arte Senese (Un fascicolo separato)	»	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	»	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V. FASC. III. - 1909

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1909

La Pittura Senese nella Galleria di Perugia

I visitatori della Pinacoteca comunale di Perugia sono purtroppo proclivi, di fronte ai molti capolavori della Scuola Umbra del Quattrocento e del secolo precedente ivi raccolti, a trascurare il fatto che la medesima galleria contiene diverse pitture senesi assai pregevoli ed importanti, alcune delle quali non sono ancora ufficialmente riconosciute nel catalogo, e sembra sieno sfuggite alla maggioranza degli scrittori, che, in quest' ultimi anni si sono occupati con sempre crescente zelo della bella pittura senese. Spero, dunque, che questi miei modesti appunti non saranno senz' interesse per i nostri lettori. Quanto a me, sarò ben contenta se riusciranno a richiamare l' attenzione degli studiosi su certe pitture finora ingiustamente neglette. È cosa ormai conosciuta dalla critica moderna che durante l' intero Trecento, e durante la prima metà del secolo successivo, la scuola senese tenne il dominio quasi assoluto su quella Umbra-Perugina, assai tardiva nel suo sviluppo, in modo che difficilmente si può trovare pittura umbra eseguita in quel periodo di tempo che non mostri, più o meno fortemente, l' influenza dell' arte senese. Di questo fatto troviamo ampie prove nelle molte pitture — per la massima parte affreschi frammentari — disgraziatamente tolte dalle loro mura, ed ora conservate nella medesima Pinacoteca di Perugia.

Senz' altri indugi, farò ora il possibile per prendere in esame le pitture d' origine veramente senese, supplementandole con qualche appunto su quelle umbre, le quali mostrano più spiccatamente l' influenza senese.

Cominciamo dalla Sala I, detta « de' Cimelî ». Qui, al numero 12, trovasi il più antico lavoro senese che possiede la

Galleria, un grande polittico in cinque divisioni, firmato *Vigoroso da Siena. MCCLXXX.* Nella tavola centrale vedesi la Madonna che tiene il Divin Figliuolo benedicente. A destra vi sono i SS. Giovanni Battista e Maria Maddalena; a sinistra l' Evangelista e S. Giuliana. Nei cinque pinnacoli vedonsi Cristo classicamente vestito, che impartisce la benedizione, e quattro angeli. Sebbene assai annerita ed alquanto danneggiata, questa pittura conserva sempre il suo carattere originale, e mostra spiccatamente l' influenza della Scuola di Guido da Siena, alla quale appartiene. Come nei lavori di Guido, troviamo anche qui, i tipi bizantini, le teste tondeggianti, le faccie allungate, le mani lunghe e scarne, gli occhi accentuati, i movimenti duri e stecchiti. Basta la data per provarci che Vigoroso fu piuttosto contemporaneo che scolaro di Guido. Nella sua arte sempre rozza, quasi barbarica, esso si dimostra, nondimeno, pittore non privo di una certa individualità rude e forte. Non conosco altri lavori di lui, nè potei trovare altri ricordi documentali che lo riguardino [1].

Passando al N. 9, troviamo un dipinto assai diverso da quello che abbiamo testè esaminato. In una tavola di forma centinata, vediamo dipinta su fondo d' oro la Santa Vergine a mezza figura, che tiene nelle braccia la figura infantile del Salvatore, mentre nella parte superiore del quadro vengono raffigurati sei angeli adoranti. Guardando solamente al viso della Madonna, nello stato in cui esso ora si trova, sarebbe cosa facile credere che si tratti di un dipinto umbro della fine del Quattrocento, piuttosto che d'una pittura Senese del principio del secolo precedente, come in verità mostra di essere, nelle altre sue parti, questo quadro danneggiato. L'intero viso della Vergine, infatti, è stato ridipinto da qualche pittore perugino sullo scorcio del Quattrocento, ed insieme

---

[1] Vigoroso viene ricordato dal Della Valle nelle sue *Lettere Senesi* tra i pittori che dipinsero, nel 1292, le coperte dei libri del Camarlingo. Vedi anche Cavalcaselle. *Storia della Pittura*, Vol. IV, pagina 34.

Fot. Anderson

Duccio di Buoninsegna - La Vergine col Bambino
Galleria di Perugia

con esso, la testa del Bambino, e le mani di ambedue le figure. I drappeggiamenti, però, tanto della Madonna, quanto del piccolo Gesù, sono rimasti quasi intatti, e questi, insieme colle aureole finamente lavorate, per non parlar della composizione stessa delle due figure, basterebbero per fissare la vera epoca del quadro, per ascriverlo al tempo di Duccio di Buoninsegna. Fortunatamente, però, la parte superiore della tavola — quella recante i sei angeli adoranti — è rimasta incolume; e questo ci basta non solamente per fissare con sicurezza la data approssimativa della sua esecuzione, ma per stabilire anche il nome del suo vero autore. Questi bellissimi Angeli, d'un sentimento così profondo, e d'una esecuzione tecnica così squisita, non trovano i loro pari se non nelle opere genuine di Duccio stesso, della maniera del quale essi ci presentano tutte le caratteristiche così facilmente riconoscibili.

Ciò nondimeno, nessuno pensò mai ad ascrivere queste belle figure al grande maestro senese, finchè il Berenson gliele attribuì per la prima volta nel suo volume « The Central Italian Painters ».

Il Berenson, però, si contentò di attribuire solamente una parte di questa pittura a Duccio, mentre a me pare che sia originalmente di lui l'intero quadro. Non possiamo che deplorare il malaugurato « restauro » delle due figure principali; ma dall'altro lato dobbiamo contare tra le più belle creazioni del maestro i sei angeli rimastici.

Da questa tavola del grande capo della Scuola Senese, passiamo ad un altro pittore il quale, sebbene seguace e forse anche discepolo di Duccio, principiò la sua carriera artistica molto probabilmente nella scuola di Guido da Siena. Meo, o Bartolommeo, da Siena è rimasto finora assai negletto dai molti studiosi, i quali si sono occupati della pittura senese. Eppure questo pittore merita uno studio speciale e sincero. Figlio di Guido Graziani, cioè, forse dello stesso Guido da Siena, pare che abbia passato buona parte della sua carriera fuori del paese nativo, lavorando a Firenze e specialmente più tardi nell'Umbria. Sotto il numero 14, troviamo

nella Pinacoteca Perugina, l' unico lavoro firmato di lui, un polittico in varie divisioni, del quale, mancano, però, diverse figure. Nella tavola centrale, vedesi la mezza figura della Vergine, vestita d' un manto celeste lavorato in oro, con dei bei disegni di fogliame. Essa regge sul braccio sinistro il Bambino Gesù, il quale, sta in atto di tirarsi addosso il mantellino rosso. Il primo scompartimento a destra della Madonna è ora vuoto, essendo scomparso il Santo che originalmente lo occupava; in quello attiguo, è raffigurato S. Gregorio. Dal lato opposto vedonsi S. Giovanni Evangelista, seria e dignitosa figura, e S. Emiliano, vestito da vescovo. Nelle cantonate, sopra l' arco di ciascuna di queste tavole laterali, vi sono delle piccole e graziose mezze figure di angeli. Sopra la tavola della Madonna vi sono due mezze figure di profeti — le migliori fra tutte, che fanno quasi pensare ai tipi più tardivi di Andrea Vanni e del Fei — e più in alto Cristo benedicente. Sopra la tavola vuota a sinistra vedonsi delle mezze figure di S. Antonio Abate e S. Benedetto; sopra quella di S. Emiliano, stanno la Maddalena e S. Agnese. Gli altri scompartimenti sono vuoti. Nei quattro pinnacoli laterali si vedono delle mezze figure di angeli. Nonostante i danni patiti, questo polittico ci rivela sempre l' opera d' un artista ben ammaestrato ne' segreti tecnici della grande scuola senese. La esecuzione tecnica è assai accurata; il colorito è straordinariamente brillante; i dettagli decorativi, come, per esempio, le aureole ed i vestiti, sono eseguiti con grande finezza e ricchezza di motivi; l' oro del fondo e d' una bellissima qualità ed intonazione. I tipi, finalmente, improntati di dolcezza e severità, denotano un' individualità non comune ed abbastanza originale, degna, in ogni modo di considerazione.

Nel N. 15 — un frammento di due piccole mezze figure di S. Caterina d' Alessandria, ed un' altra Santa Vergine — credo di riconoscere due delle tavole mancanti dalla parte superiore del polittico già descritto. Esse sono, con certezza, di Meo, e rassomigliano evidentemente alle figure del polittico, tanto ne' tipi, quanto nella esecuzione.

Fot. Anderson

Meo da Siena - Madonna col Bambino
Galleria di Perugia

Tenendo in mente questo polittico come punto di partenza, è facile riconoscere, quale opera di Meo, anche il N. 23, una pala d'altare recante la Vergine e Cristo tra S. Giovanni Battista ed un Santo Vescovo.

Lo stato alquanto danneggiato di questo lavoro non ha potuto nascondere la cura ed esattezza della sua esecuzione tecnica ed il brillante suo colorito. L'influenza di Duccio è qui più palese che nel N. 14, specialmente nella figura della Vergine, mentre i due Santi sono forse anche superiori a quelli del detto polittico, nella loro dolce serietà. Anni fa, e per molto tempo, quest'interessante pittura portava il nome di Guido da Siena. Il primo a riconoscerlo quale lavoro di Meo fu Cavalcaselle, e nessuno può contestare questa attribuzione.

Un altro quadro che rivela in modo incontrovertibile la tecnica ed i caratteri di Meo, è il N. 10, dipinto fresco e piacevole di colore ed assai ben conservato. Anche qui abbiamo la Madonna col Bambino. Vestita d'un gran manto tutto rigato d'oro, secondo l'uso bizantino, la giovane nostra Donna regge sul braccio il vispo Figlioletto, il quale, mentre tiene con una manina il manto della madre, coll'altra le accarezza la guancia. Questa pittura, così piena di gentil sentimento è stata ascritta a vari maestri, e tra altri, a Barnaba da Modena. Il Venturi correggendo quest'ultima attribuzione, l'ascrisse ad un pittore « prossimo a Duccio ». Il Mason Perkins, invece, lo restituiva, senz'altro, e con piena ragione, a Meo stesso. A me pare certamente la più bella cosa che abbiamo dell'artista. Credo di non isbagliare ritenendola anteriore a tutti gli altri dipinti del maestro esistenti a Perugia.

Finalmente, sotto il N. 31, — una Madonna col Bambino assai danneggiata — dobbiamo riconoscere ancora un altro lavoro genuino, ma piuttosto tardivo, di Meo, posteriore in tutti i modi, al polittico N. 14.

Prima di lasciare questa Sala I, vorrei menzionare alcuni dipinti di artisti primitivi umbri, i quali, mostrano palesemente l'influenza della scuola senese. Assai interessante, per

esempio, è il N. 24, una pala d' altare rappresentante la Madonna col Bambino circondati da santi ed angeli. Questo dipinto abbastanza ben conservato, unisce ad una certa abilità tecnica, una dolcezza di sentimento e di colorito, piuttosto umbra che senese, e che lo fa ritenere lavoro di qualche ignoto maestro umbro eseguito sotto l' influenza Duccesca, piuttosto che lavoro d' origine senese.

I N. 5 e 8, sono due tavole simili, anch' esse di un pittore umbro, della metà del Trecento. Il N. 5, rappresenta, S. Lorenzo, ed è meno ben conservato del suo compagno, un Sant' Ercolano, serio ed espressivo, che tiene in mano un modello della città di Perugia. Questo santo vien descritto dal catalogo quale S. Paolo! Cosa strana che i Perugini stessi non hanno saputo riconoscere il loro Santo Patrono! Ambedue le figure mostrano chiaramente l' influenza di Simone Martini.

N. 16, i dodici Apostoli, e N. 18 una Crocifissione, sono della primitiva scuola Umbra, con marcata influenza senese.

Interessante è il N. 22, un polittico alquanto danneggiato della Vergine e Bambino con Santi. La Madonna, vestita di una tunica color carminio e d' un manto verde, è molto attraente. Alla sua destra vi sono, il Battista ed un altro Santo, vestito di rosso, che tiene in mano un giglio ed un libro. A sinistra vedonsi S. Lorenzo ed un altro Santo ignoto. Anche questo è lavoro di un maestro umbro piacevole di tipi e colore, ed ispirato direttamente da Ambrogio e da Pietro Lorenzetti. Riesce istruttivo il confronto della parte centrale di questo dipinto colle Madonne di Pietro ad Arezzo e nella Chiesa ~~Superiore~~ di S. Francesco ad Assisi.

Lavoro umbro-senese della fine del Trecento è il N. 24, — la Madonna col Bambino tra i SS. Domenico e Pietro Martire.

*
* *

Nella Sala III troviamo tutta una raccolta di disgraziati affreschi — distaccati dalle mura di varie chiese perugine — tanto del Trecento quanto del secolo seguente. La mancanza di spazio ci rende impossibile un esame dettagliato di questi

Fot. Alinari

Bartolo di Fredi - Madonna col Bambino
Galleria di Perugia

« cimeli », lavori tutti di artisti indigeni. Basta riconoscere il fatto che, quasi senz'eccezione, essi mostrano chiaramente la dipendenza della scuola umbra di questo periodo da quella di Siena. In confronto colle mirabili pitture senesi, essi paiono forse ben deboli cose — ma dall'altro lato, manca raramente quella semplicità d'espressione e quel sentimento dolce, così caratteristici dell'arte umbra, anche nella sua infanzia — mentre qua e là apparisce qualche dettaglio di vera bellezza. Cento volte peccato che queste pitture, così simpatiche nei loro luoghi originali — ove allietavano il passeggero come fiori lungo la via — sieno state crudelmente tolte per esser ammucchiate dentro la piccola sala d'un museo. Ora questi frammenti sono come i fiori colti ed appassiti: poco ci interessano.

*
* *

Tornando ai maestri puramente senesi del Trecento, dei quali la Sala V vanta diversi campioni, attira subito la nostra attenzione la tavola N. 1, avente per soggetto la Vergine, vestita d'una tunica di color rosso scuro con un manto bleu, che tiene nelle braccia con infinita tenerezza il piccolo Figlio, il quale stringe affettuosamente il collo dell'amata Madre. Questo quadretto, da alcuni attribuito a Duccio di Buoninsegna, ed ora, dal catalogo, più saviamente, senza speciale indicazione, ascritto alla « Scuola Senese », non è che un frammento ridotto ad ovale, di una tavola già più grande. Come se non fosse bastata tale mutilazione, tutta la parte inferiore del viso della Madonna, con buona parte del collo, è stata interamente rifatta, in un'epoca relativamente recente, cambiando così totalmente la sua espressione originale. Abbastanza ci rimane, però, nella figura del Bambino, nel colorito, nel fare tecnico, per convincermi che qui non abbiamo altro che un lavoro genuino di Bartolo di Maestro Fredi. Assai caratteristiche sono, per esempio, la testa del piccolo Gesù e le mani della Vergine, per non parlare della parte superiore, rimasta sempre intatta, del viso, del modo particolare di trattare i capelli, del colorito caldo e vivace, ecc. Sono lieta davvero, di poter aggiungere alla lista di Bartolo,

quest'espressivo dipinto, il quale, nonostante il malaugurato « restauro » subìto, rimane sempre tra le sue più simpatiche creazioni.

Forti attinenze coll' arte di Bartolo e con quella di Andrea Vanni, dimostra un altro dipinto di questa stanza, il N. 25. Si tratta d' un piccolo trittico gotico, nella tavola centrale del quale vediamo, contro una tendina dorata, la Madonna seduta in trono tenendo in grembo il nostro Signore, il quale sta per mettere l' anello sul dito della Santa Caterina che le sta presso, vestita cogli indumenti reali e portando sulla testa bionda la corona. Dall' altro lato della Madonna sta un giovane santo con in mano una bandiera e la palma del Martirio, (S. Ansano?). Dietro il trono scorgonsi quattro angeli adoranti, mentre nel pinnacolo di sopra è un medaglione col Cristo benedicente. Nello sportello a sinistra vedesi la graziosa figura della Maddalena, di sopra, l'Angelo Annunciatore; in quella destra trovasi una attraentissima figura di santa coronata da fiori, che tiene nelle mani un libro ed un giglio, ed è vestita d' un abito riccamente lavorato in oro (forse S. Dorotea?). Di sopra, la Vergine Annunziata, corrispondente all' Angelo dello sportello opposto. Questo finissimo dipinto è stato attribuito dal Venturi a Bartolo di Fredi stesso, ma nonostante le attinenze colla sua arte da me già menzionate, non posso trovarmi d' accordo con tale attribuzione. Per me, si tratta d' un lavoro di qualche artista senese, contemporaneo e forse seguace del maestro, piuttosto che d' un lavoro di Bartolo stesso. Il dipinto ci fa pensare fortemente alla bella tavola dell' Assunta, nella Chiesa principale di Bettona, da me già illustrata in questa « Rassegna » mentre i tipi, coi loro nasi lunghi e diritti rassomigliano molto a quelli del Vanni, senza però, che si possa ascrivere a lui questo nostro trittico.

Il N. 17, una piccola tavola dell' Annunziazione, senza attribuzione, pare a me lavoro genuino e giovanile di Taddeo Bartoli, sebbene, per quel che mi consta, non sia finora mai stata ascritta a lui. L' artista ci ha rappresentato la Vergine inginocchiata nella sua stanza da letto; a sinistra, più in

Fot. Anderson

Scuola di Bartolo di Fredi - Sposalizio di S. Caterina
Galleria di Perugia

Fot. Alinari

Taddeo di Bartolo - Polittico
Galleria di Perugia

basso, appare Gabriele, mentre in alto il Padre Eterno impartisce la benedizione. Malgrado che sia un po' annerito, il quadro è sempre molto piacevole di sentimento e di colore. Sono persuasa che qualunque conoscitore dell' Arte Senese che riguardi bene questo gentile quadretto, si troverà d' accordo colla mia attribuzione, restituendolo a Taddeo.

Di Taddeo, giustamente, sono i più importanti dipinti che contiene questa sala, dipinti i quali debbono essere annoverati tra i migliori che ci ha lasciato questo simpatico e ben dotato artista. Tra le grandi pale d' altare che si trovano ora raccolte — con grande loro danno — in quest' angusta stanza, la più bella è certamente quella che porta ora il N. 23, e che in forma di polittico diviso in cinque parti, rappresenta la Madonna col bambino in trono, con degli angeli e varii santi. Nella tavola principale vedesi la Regina de' Cieli, vestita regalmente e colla corona in testa, sollevata da Cherubini, sorreggente sul ginocchio il Divin Figliuolo, il quale, vestito d'una camicetta di broccato, si diverte con un piccolo uccello. Dietro la Madonna vedonsi quattro angeli musicanti [1], mentre ai suoi piedi due altri sono in atto di cantare le laudi coll' accompagnamento dell' arpa e della viola. Negli scomparti laterali a destra, stanno S. Giovanni Evangelista e S. Caterina d' Alessandria; a sinistra il Battista e la Maddalena. Questo splendido polittico, mai superato da Taddeo nella bellezza de' tipi e nella monumentalità delle sue figure, fu eseguito nell' anno 1403, come conferma l' iscrizione che leggesi tuttora ai piedi della Vergine « Taddeus Bartoli De Senis pinxit hoc opus M.CCCC.III »; e proviene dalla Chiesa di S. Francesco; per il quale edifizio fu dipinto, nella medesima epoca, l' altro polittico simile al N. 21, rappresentante nella tavola centrale l' Apoteosi del Santo titolare della Chiesa, il quale vi è raffigurato sostenuto nell' aria da sei cherubini, mostrando i segni della stigmatizzazione, ed avendo sotto i piedi i tre vizi. A sinistra, nelle loro rispettive ta-

---

[1] Due di questi appena si vedono, essendo stata forse ridotta questa tavola centrale ad una forma più stretta dell' originale.

vole, trovansi i SS. Antonio di Padova ed Ercolano; a destra i SS. Lodovico e Costanzo [1].

La terza delle grandi pale di Taddeo qui conservate è il N. 18, eseguito originalmente per la Chiesa di S. Agostino, e firmata così: « Thadeus Bartoli De Senis pinxit, hoc opus, fecit fieri Angela Petri. P. Aia Johannis Filii anno Dni. MCCCCIII ». Essa rappresenta la Discesa dello Spirito Santo. La composizione è d' una mirabile simmetria. Nel mezzo vedesi la figura della Vergine seduta sopra una specie di banco, colle mani giunte in preghiera. Intorno ad Essa sono raggruppati gli undici Apostoli in varie attitudini di meraviglia e di adorazione, mentre in alto vedesi la figura di Dio sostenuta da quattro cherubini, emettendo dalla bocca lo Spirito Santo, sotto forma del tradizionale colombo bianco.

Non mi sono trattenuta più a lungo su queste tre pitture di Taddeo, per la sola ragione che devono essere già ben note agli amanti dell' Arte senese. Sulla loro importanza tanto per la storia dell' Arte senese quanto per quella umbra, non vi è bisogno che entri ora a discutere. Tra le più importanti pitture in tavola che la Scuola di Siena regalò alla sorella minore dell' Umbria, esse esercitarono, in quel tempo, un' influenza tanto grande quanto diffusa tra gli artisti primitivi umbri. Dipinti originalmente per grandi ambienti, è davvero un peccato, che debbano essere oggi relegati nella stretta stanza ove ora si trovano, ove nessuno può apprezzare le loro qualità eminentemente decorative! Fu un male che fossero tolte dagli altari e dalle mura delle chiese per le quali erano state eseguite, e dove si potevano ammirarle almeno a giusta distanza; peggio ora che per conservare un certo ordine cronologico, siano stati rimossi dalla sala attigua più grande, ove stavano recentemente.

---

[1] Questo dipinto esige un confronto colla magnifica pala del Sassetta, recante il medesimo soggetto, dipinto nel 1444 per la chiesa Francescana di Borgo San Sepolcro, ed ora nella raccolta del Sig. Berenson a Settignano (Firenze). Questo capo-lavoro dell' arte senese fu riprodotto dallo stesso Berenson nel « Burlington Magazine » di Settembre-Ottobre, 1903.

Ancora due lavori genuini di Taddeo si conservano in questa medesima sala — i N. 24 e 19 — due tavole rappresentanti i SS. Pietro e Paolo. Sebbene assai danneggiate — quasi rovinate — esse appartengono sempre alla maniera più grandiosa del maestro e ritengono sempre qualcosa della loro originale bellezza, severa e grandiosa.

Il N. 13, una piccola tavola rappresentante il Cristo morto nella tomba, assai fine ed espressiva, è evidentemente lavoro di qualche contemporaneo di Taddeo, forse umbro. È sfortunatamente non poco danneggiata.

Una tavola (N. 9) raffigurante il Redentore in Croce, tra la Vergine e S. Giovanni Evangelista e diversi angeli, colla figura d' un devoto, vestito da Cardinale inginocchiato dinanzi, non è priva d' interesse, e dimostra l' influenza tanto di Taddeo, quanto del Fei. Lo stato di annerimento del quadro non nasconde una certa finezza d' esecuzione.

Un' altra rappresentazione della Crocifissione si trova nel trittico, N. 7, negli sportelli laterali del quale vedonsi, a sinistra, la Natività, a destra, diversi santi; di sopra l' Annunziazione. Insieme col N. 8, un trittico colla Vergine, Bambino e Santi, esso pare lavoro di qualche ignoto artista provinciale, forse da Orvieto, sempre sotto l' influenza senese.

Ancora due pitture umbro-senesi trovansi qui sotto i N. 20 e 22. La prima di queste è una Madonna con Angeli e Santi; la seconda rappresenta delle Storie della Passion di Gesù. Quest' ultima, in guisa di predella, reca varie composizioni piene di interessanti dettagli. Evidentemente opera di un pittore umbro, esse rivelano l' influenza di Bartolo di Fredi o della sua scuola, mentre in certi episodii, per esempio in quello della Madonna svenuta, pare scorgersi qualche cosa dell' influenza del Barna, la cui concezione della Passione di G. Cristo è così nobilmente e drammaticamente espressa negli affreschi della Collegiata di San Gimignano.

Prima di lasciare questa « Sala de' Trecentisti », dobbiamo fermarci davanti ad uno de' più preziosi gioielli che contiene questa Galleria, un piccolo quadretto, il N. 6, descritto dal

Catalogo quale « Madonnina dell' epoca di Cimabue ». sebbene nulla abbia che fare colla maniera di quel celebre dugentista e sia di parecchio posteriore all' epoca sua. Esso rivela chiaramente, invece, l' influenza di Duccio, e dovrebbe essere ascritta alla sua scuola, come ebbe già a notare il Venturi [1]. La piccola tavola raffigura, sopra un fondo d'oro squisitamente lavorato, la Vergine dolce e sorridente, vista a mezza figura e vestita d' un manto verde rigato d' oro, che tiene nelle braccia il Bambino, il quale, vestito d' un' abitino rosso, guarda affettuosamente in sù, accarezzando il manto della Madonna. È una composizione piena di sentimento intimo e delizioso, nè si può dir che la esecuzione tecnica sia al disotto del concepimento! Tutto è finito colla massima cura e ricercatezza, bellissimo il colorito, ricchissimo il fondo dorato, coi suoi bei disegni di fiori e fogliami, le sue iscrizioni ornamentali, e, nelle due cantonate di sopra, le due testine, forse de' donatori. Di chi può essere questo delicatissimo gioiello? Non è facile la risposta. Il Mason Perkins crede trattarsi di un ignoto umbro, seguace forse dello stesso Meo da Siena, e molto probabilmente di quel medesimo pittore ignoto al quale dobbiamo la grande pala della Vergine, col Bambino, Santi ed Angeli, (N. 24, della Sala I). Certamente la nostra Madonnina è cosa assai più fine del quadro sopraccitato, ma le somiglianze formali e tecniche non mancano nemmeno. Ben può aver ragione, l' autorevole critico; e in questo caso dobbiamo ammettere che si tratti certamente del migliore maestro umbro del suo tempo, di gran lunga superiore ai suoi compaesani, contemporanei.

*
* *

Sebbene denominata « Sala de' Quattrocentisti », il dipinto che prima merita la nostra attenzione in questa stanza, è sempre del secolo precedente. Esso porta il N. 25, ed è un trittico d' altare gotico. Nella tavola centrale vedesi la Madonna, vestita d' un manto color malva ed oro, seduta maestosamente in trono. Essa regge sul braccio sinistro il

---

[1] « Storia dell' Arte Italiana », Vol. V.

Fot. Anderson

Scuola di Duccio - Madonna col Bambino
Galleria di Perugia

piccolo Gesù, vestito di arancio e verde, che tiene in una mano un' augellino, mentre coll'altra benedice. A destra della Vergine stanno S. Caterina d' Alessandria ed il Battista, vestiti di rosso e bleu. Ai loro piedi s' inginocchia un' angelo musicante. Dall' altro lato, vedonsi S. Bernardo, austero e dignitoso, e S. Lucia biancovestita, insieme con un' altro angelo. Nelle due cimase laterali vedonsi l'Angelo e la Vergine Annunziata; quella di mezzo è rimasta vuota. L' intero dipinto ha sofferto molti danni, essendo visibili anche diverse fenditure; ma questo nonostante, i bei tipi, così pieni d' espressione, i colori così puri, e chiari, la composizione ben equilibrata, e l' accurata esecuzione, ci presentano, nel loro insieme, un lavoro, l' importanza artistica del quale non può sfuggire agli occhi del vero intendente. Cosa strana davvero che nessuno tra i molti scrittori che si sono occupati della Galleria di Perugia siasi mai fermato su questo bel lavoro! Nel catalogo esso non porta nemmeno un' attribuzione! Fu il primo Mason-Perkins, a riconoscere l'importanza di questo bel dipinto, ed io mi trovo pienamente d' accordo con lui, riconoscendolo come una delle più fine creazioni di quel geniale artista che fu Bartolo di Fredi di Siena, pittore che merita uno studio più profondo di quello che finora ebbe dagli amatori dell' Arte senese (1).

Proprio del Quattrocento, però, ed assai importante, anch' esso, per l' influenza che esercitò indubitatamente sulla pittura contemporanea dell' Umbria, è il grande polittico, N. I, di Domenico di Bartolo, artista tanto raro quanto originale ed interessante. In questa pala Domenico tiene sempre alla forma gotica del polittico coi suoi pinnacoli, ed il rela-

(1) Dacchè fu composta questa nota — è uscita proprio in questi giorni (Giugno) – la nuova edizione del ben noto libro del Berenson « The Central Italian Painters ». Vedo con il massimo piacere che l' insigne critico attribuisce anche lui, a Bartolo, questo bel quadro. Di più, il Berenson, nella nuova sua prefazione richiama giustamente l' attenzione degli studiosi sulla figura artistica purtroppo negletta e così importante, di Bartolo! Si cominciano davvero, ad apprezzare più giustamente, certi pittori « minori » della Scuola Senese.

tivo gradino, sebbene le sue figure portino già l' impronta dell' arte del cosiddetto Rinascimento Quattrocentista. Nello scompartimento principale, sopra un trono marmoreo siede la Santa Vergine, seria di viso ma graziosa nell' attitudine. Sul braccio destro essa regge il vivace Bambinello, verso il quale essa attira con un gesto protettore la diminutiva figura della monaca donatrice adorante. Sopra un rotolo ai piedi della Madonna leggesi la seguente iscrizione « Domenicus Bartoli de Senis me pinxit ».

Nelle tavole laterali a destra, vedonsi, ritti in piedi, il Precursore ed un venerabile S. Benedetto; dall' altro lato stanno S. Giuliana, gentile figura che tiene incatenato il Demonio, e S. Bernardo che scrive nel suo libro. Sopra la Madonna nel ricco pinnacolo dorato, scorgesi la mezza-figura di Cristo benedicente; ne' pinnacoli laterali le graziose figurine della Vergine e l' Angelo Annunziatore, e quelle più serie di S. Pietro e S. Paolo. Nel gradino vengono ritratte in cinque parti, scene della vita del Battista. Nella prima vediamo il giovane Santo che lascia la casa paterna e si reca nel Deserto; nella seconda egli predica alla gente; nel terzo vediamo una carattistica rappresentazione della danza di Salomè e della decapitazione del Santo; nella quarta scena egli si trova alla presenza di Erode; nell' ultimo abbiamo il Battesimo del Nostro Signore.

Assai ben conservato, possiamo studiare con facilità in questo lavoro tanto i tipi caratteristici del maestro quanto la sua tecnica. Tutto il dipinto è d' una grande nitidezza di esecuzione, ma solamente quelli che hanno visto l' originale possono realizzare la vivacità veramente sorprendente del colorito puro e profondo. Ma non devo trattenermi più a lungo davanti a questa pala, che deve essere ben nota a tutti i serii studiosi. Essa prende il suo posto, insieme colle tavole di Taddeo, ed il magnifico polittico del Sassetta dipinto per la chiesa di S. Francesco a Borgo San Sepolcro, nel gruppo dei capo-lavori che presentò la pittura senese del Quattrocento all' ammirazione della nascente Scuola umbra, e la sua influenza non può essere stata meno potente di quella esercitata da quei dipinti.

D' un epoca più tardiva e più sviluppata è l'interessante gradino N. XI, ascritto con ragione dal Berenson a Benvenuto di Giovanni da Siena. Qui nella parte centrale vedesi il Cristo morto nella tomba, in quella a destra la Madonna addolorata che sporge le mani verso l' adorato Figlio; in quella a sinistra S. Giovanni che copre gli occhi. Poi ai lati vi sono quattro santi divisi l' uno dall' altro da teste alate di cherubini e serafini. Tra il morto Salvatore ed il S. Giovanni vedesi — cosa rara nell' Arte senese — il busto del giovane donatore, ritratto dal vero con grande forza e verità, prova questo, che anche nel campo dell' arte realista del ritratto, la pittura senese del quattrocento sapeva dare, ogni tanto, delle vere prove di valentìa. Questo piccolo ritratto infatti, ben potrebb' essere confrontato con certe teste del Gozzoli, al quale, in certe sue fasi, rassomiglia superficialmente il fare e la maniera di Benvenuto.

Non rimangono ora che due pitture umbro-senesi, per chiudere questa nostra rapida rassegna. La prima di queste il N. 8, ascritta alla Scuola senese, è un affresco della Madonna col Divin Figliuolo e sei Angeli, alquanto scura di colore ma non senza attrattiva. La seconda il N. 22, una tavola della Vergine col Bambino in trono adorati da due angeli, provenienti dal Convento di Farneto è lavoro indubitabile d' un pittore umbro. Esso mostra delle strette affinità coi tipi e colle composizioni di Ambrogio Lorenzetti, ed appartiene piuttosto al Trecento che al secolo successivo. Sebbene mal disegnato, specialmente nelle estremità sproporzionate, l'artista ci ha potuto far dimenticare questi suoi difetti nella dolcezza de' suoi visi espressivi, nel vivace suo colorito, in quella morbidezza affatto umbra che spesso ci fa perdonare le gravi mancanze artistiche anche nei lavori più tardivi di quella Scuola.

IRÉNE VAVASOUR-ELDER.

Gennaio 1909.

Due disegni di Taddeo Bartoli nella Biblioteca Comunale d'Assisi

Questa biblioteca contiene sin dalla secolarizzazione del sacro Convento di S. Francesco, la ricca collezione di manoscritti già in possesso dei frati. Molti di questi codici sono stati derubati delle miniature che contenevano anticamente, molti invece sono ancora interessantissimi per la storia dell'arte, perchè contengono miniature preziose e ben conservate. Fra questi ultimi vorrei parlare del numero 329 del catalogo fatto dai professori Alessandri e Mazzatinti. Esso contiene la famosa cronaca dei ventiquattro generali dei minoriti, oltre vari scritti intorno a S. Francesco. Fu scritto questo codice negli ultimi anni del trecento. Il catalogo degli eruditissimi suddetti professori lo attribuisce al quattrocento; però i francescani di Quaracchi, nella introduzione della loro edizione della cronaca, che fu basata su questo codice, lo considerano come del trecento (vedi Miscellanea Francescana tom. III. Quaracchi 1897 p. 12).

Per tutto il volume si vedono spazii quadrati nel testo, lasciati liberi per le illustrazioni, che dovevano adornare lo stesso, ma sfortunatamente, soltanto due di queste furono eseguite. Sono questi disegni a penna e noi ne diamo le riproduzioni.

Il n. 1 rappresenta San Francesco ricevente l'approvazione delle regole del suo ordine dalle mani di papa Innocenzo III nell'anno 1223. Il santo è accompagnato da 12 suoi compagni ed il papa ha un cardinale a sinistra ed uno a destra come assessori. Questo disegno decora la parte di sopra della prima colonna del manoscritto.

Fu colorato questo disegno in maniera molto cruda da altra mano ed in altra epoca più tardiva. Nel n. 2 noi vediamo rappresentata la messa miracolosa, che ha convinto Bernardo da Quintavalle della vocazione divina di San Francesco. Bernardo è ritrattato come cittadino distinto e stà nel proscenio; il Santo ha il tipo

Fot. M. A. Bernath

TADDEO DI BARTOLO - San Francesco riceve l'approvazione dell'Ordine da Papa Innocenzo III

Fot. M. A. Bernath

TADDEO DI BARTOLO - La leggenda di Bernardo da Quintavalle

Codice della Biblioteca d' Assisi

giovanile ed il diacono ha già aperto il libro del vangelo, intanto che il servitore Pietro, menzionato nella leggenda, entra nella cappella nella quale tutta la scena ha luogo. La leggenda è rappresentata nella sua redazione posteriore; nella redazione anteriore San Francesco apre lo stesso libro del vangelo per trovare la risposta alle questioni di Bernardo. Questo disegno è più forte nelle sue qualità dell' antecedente e dimostra un' originalità più spiccata nell' invenzione. La composizione e l' espressione dei visi sono tanto determinanti, che ci fanno pensare ad un artista ben versatile, mentre che il disegno antecedente non ha niente di straordinario.

Tutti due però fanno pensare all' arte dei maestri Senesi che lavoravano all' ultima fine del trecento ed al principio del quattrocento, ma più specialmente a quella del maestro Taddeo Bartoli. Questo lavorava in Perugia nell' anno 1403, come fu provato dai documenti. (Vasari dice che l' artista sia stato in Perugia già nell' anno 1398, ma quest' asserzione dell' Aretino non è ammessa dai recenti critici). Taddeo veniva a Perugia per eseguire certi lavori per la chiesa di San Francesco e come questo manoscritto è di fattura decisamente francescana e non è improbabile ch' esso passasse da Perugia nelle mani dei frati d' Assisi, noi crediamo di non esser troppo lontani dalla verità, se asseriamo che questi disegni sono di mano di Taddeo Bartoli. Si potrebbe ben spiegare la mancanza del resto dei disegni o col fatto che l' artista fù troppo occupato durante la sua presenza troppo limitata in Perugia, o colla insoddisfazione dei frati per questo lavoro del pittore non pratico nell' arte « che a Parigi si chiama alluminare ». Quelle figure un po' tozze, il flegmatismo nell' azione e le pesanti drapperie portano tutti i segni dell' arte del Bartoli. Disegni dei maestri primitivi Senesi sono rarissimi. Non mi ricordo d'aver visto più che due disegni che si potrebbero attribuire con giusta ragione a Taddeo Bartoli e così sono convinto che la pubblicazione di questi disegni avrà valore per chiunque s' interessi all' arte Senese. Vorrei ancora notare, che il signor F. Mason Perkins, conoscitore peritissimo della pittura Senese, concorda nell' attribuzione di questi disegni a Taddeo Bartoli.

MORTON H. BERNATH

NOTIZIE

Ancora un dipinto di Luca di Tommé. — È stato recentemente esposto al pubblico, in una piccola stanza attigua al grande Salone della Galleria delle Belle Arti di Siena, un dipinto in tavola assai danneggiato, ma di una certa importanza per gli studiosi della Pittura Senese. Si tratta d'un trittico con figure grandi quasi metà del vero. Nella tavola di mezzo è rappresentato il mistico sposalizio di Santa Caterina d'Alessandria; in quelle laterali vedonsi S. Bartolommeo Apostolo e S. Biagio. Malgrado i danni patiti, questo dipinto è rimasto sempre cosa assai attraente, tanto per la gentilezza de' tipi e del sentimento, quanto per la soavità del colorito e la bellissima intonazione che ha acquistato l'oro del fondo. Sebbene ascritto da taluni al Lorenzetti (!), e per ora privo di attribuzione officiale, il vero autore di questa pala difficilmente si nasconde a coloro che conoscono l'arte senese del Trecento. Le forme, i visi, il colorito, il fare tecnico, tutto fa pensare subito a quell'artista sempre troppo negletto che fu Luca di Tommé, al quale non esito di ascrivere questo piacevole e caratteristico, ma purtroppo avariato lavoro.

Giugno 1909.

***

Un Quadro dimenticato di Girolamo di Benvenuto a Chiusi. — Nella sagrestia della Chiesa Cattedrale di S. Mustiola a Chiusi vedesi, appesa in alto sul muro a destra dell'ingresso, una grande tavola raffigurante la Madonna in trono reggendo sulle ginocchia il piccolo Gesù, il quale tiene in una mano un cardellino. Dietro il trono ci sono due Angeli; a destra ed a sinistra stanno in piedi S. Giacomo Maggiore, che si appoggia al bordone di pellegrino, e S. Andrea Apostolo colla grande sua croce, simbolo del martirio. Deturpato da un restauro incosciente e grossolano, il dipinto ci presenta, nel suo stato attuale, uno spettacolo abbastanza triste. I drappeggiamenti sono in gran parte rifatti ad olio; i visi, specialmente quelli della Madonna e dell'Angelo a destra, sono malamente ritoccati; tutte le superficie sono imbrattate da una

cattiva e cupa vernice. Ma nonostante questo deplorevole rifacimento, il quadro conserva sempre qualcosa dell'antico suo carattere: abbastanza, infatti, per fissare con sicurezza l'originale suo autore. Sebbene descritto dal Brogi (l'unico che si è occupato di questa disgraziata pittura) nel suo « Inventario », quale lavoro di « scuola fiorentina », è facile riconoscere ne' tipi dignitosi e piuttosto severi, come nel disegno tanto caratteristico, la mano di quel pittore poco conosciuto e degno di maggior studio, che fu Girolamo di Benvenuto da Siena. Il quadro appartiene, evidentemente, alla prima metà della carriera di quest' artista, quando egli si trovava ancora sotto l'influenza forte e benefica del padre, Benvenuto di Giovanni del Guasta. Malgrado i danni patiti, questo dipinto merita la considerazione degli amatori, e lo raccomandiamo all'attenzione degli Amici de' Monumenti nel caso di qualche futura loro gita all'antica città etrusca che ora lo custodisce.

***

Un' Opera sconosciuta di Giacomo di Mino del Pelliciajo a Sarteano. — Per il maggior numero degli studiosi della Pittura Senese, il nome di Giacomo di Mino non richiama a mente che un solo dipinto, e cioè la cosidetta « Madonna del Belverde » della chiesa di S. Maria de' Servi a Siena. Ben pochi sono quelli che hanno studiato la pala d'altare — assai mal ridotta — della chiesa di Sant' Antonio di Fontebranda, ora custodita nella Pinacoteca Senese, e meno ancora quelli che conoscono la Madonna col Bambino della chiesa de' SS. Martino e Vittoria a Sarteano, nonostante che quest' ultima fosse esposta alla Mostra d' Arte Antica di Siena, nel 1904. Ho già notato, in qualche mio articolo, le grandi differenze stilistiche e tecniche esistenti tra questi tre dipinti, differenze spiegabili solamente dalle doti così diverse della loro esecuzione. La Madonna di S. Martino a Sarteano reca la data 1342 ed è dunque di più che venti anni anteriore al dipinto della galleria senese (1363) ed alla « Madonna del Belverde » reputata del 1364.

La Madonna di S. Martino è quindi l'unico lavoro finora conosciuto della prima, o più giovanile maniera dell' artista, del resto abbastanza poco conosciuto. Ora vorrei aggiungere a questo gruppo scarsissimo delle sue opere riconosciute, un altro lavoro molto più importante di quelli sopracitati, e che molto gioverà per una futura ricostituzione della personalità artistica di Giacomo. Il dipinto in questione si trova attualmente collocato sopra l'altare della cappellina a sinistra del coro della chiesa di S. Francesco — detta

de' Frati — a Sarteano. Esso ha la forma d' un trittico, alto quasi due metri, lungo un po' meno. Nella tavola centrale è rappresentata, a mezza-figura, la Santa Vergine, dolce ma seria nel volto, sorreggente amorosamente nelle braccia, il vispo Figlioletto, il quale, mentre con una mano tira giocosamente un lembo dello scialle della Madre, mette in bocca, con un gesto prettamente infantile, un dito dell' altra. La Vergine è vestita di una tunica purpurea e d' un manto bleu, ambedue malamente ridipinti ad olio. Sotto il manto scorgesi uno scialle bianco che cuopre la testa. Le sue carnagioni, sebbene alquanto danneggiate e macchiate, sono per la massima parte, scevre di ritocchi. Il Bambino è ben conservato, ed è notevole per la grande naturalezza de' suoi movimenti, i quali ci fanno pensare subito a certi bambini di Pietro e di Ambrogio Lorenzetti. Esso è vestito d' una camicetta chiara ornata da un bordo rosso finamente disegnato. Tanto la Vergine quanto il piccolo Gesù, rassomigliano fortemente a quelli del quadro della chiesa di S. Martino, ma sono d' una maggiore finezza e richiamano già a mente certi tipi di due dipinti di Siena. Sopra questa tavola vedonsi, in due specchi, due Angioli adoranti, e, più in alto, dentro due archi, l' Annunciazione, scena prima di movimento e trattata non senza una certa originalità. Nella tavola sinistra laterale vedesi S. Giovanni Evangelista — ritratto di fronte quale Apostolo giovane ed imberbe — con in mano il consueto libro. Ne' due piccoli archi di sopra vi sono due mezze figure di S. Paolo e S. Giacomo (?). Nella tavola a destra è raffigurato S. Giovanni Battista, anch' esso veduto di faccia, con sopra, i SS. Bartolomeo e Pietro. I drappeggiamenti, tanto del S. Giovanni Evangelista quanto del Battista, sono bruttamente rifatti, ma le teste sono conservate, insieme colle piccole figure degli scompartimenti superiori.

Mancando d' una riproduzione fotografica soddisfacente, non voglio annoiare il lettore con un' analisi di questo dipinto. Basta, per ora, affermare, che tanto ne' tipi quanto nella esecuzione tecnica, questo trittico rivela delle affinità così spiccate collo stile di Giacomo quale lo conosciamo nella Madonna di S. Martino, e persino ne' dipinti più tardivi di Siena, da non lasciar dubbii che si tratta anche qui d' un lavoro suo. Esso appartiene, evidentemente, alla medesima epoca, piuttosto giovanile, del quadro di S. Martino, sebbene, come abbiamo già notato, riveli una marcata superiorità su di quello, non solamente nel concetto, ma anche nel disegno più accurato, nella modellatura più sentita, nel movimento

più libero e sciolto. L' artista dimostra qui, fino ad un certo punto l' influenza di Simone Martini e di Lippo Memmi, ma più spiccatamente ancora quella di Pietro Lorenzetti. I suoi tipi, però non mancano d' un' individualità tutta propria di loro. Nel suo insieme, questo dipinto della chiesa di S. Francesco rivela una personalità artistica in tutti i modi degna di considerazione. Più anziano di Bartolo di Fredi, di Andrea Vanni, di Luca di Tommè (Giacomo nacque senza dubbio non più tardi del 1315 c. a.), il nostro pittore fu uno de' primi capi di quella numerosa ed interessante schiera di artisti, i quali, succedendo a Simone ed ai Lorenzetti, continuarono le gloriose tradizioni della scuola senese durante la seconda metà del Trecento. Speriamo, dunque, che coll' aiuto del trittico di Sarteano, potremo arrivare, fra poco, ad una migliore conoscenza della sua arte.

***

Ancora de' Dipinti di Luca di Tommè. — Vorrei segnalare ancora due lavori di questo simpatico e negletto maestro trecentista, tutti e due rimasti finora senza attribuzioni o sotto altri nomi. Il primo di questi - un polittico - si trova nella chiesa di S. Francesco a Lucignano in Val di Chiana, ove è stato recentemente rimesso sopra l' altare maggiore; il secondo è stato recentemente acquistato dalla galleria delle Belle Arti a Siena, e si trova attualmente esposto in una piccola stanza accanto alla sala grande della detta galleria.

Il polittico di Lucignano è composto di cinque tavole cuspidali. In quella di mezzo vedesi la Santa Vergine seduta in Trono e reggente il piccolo Gesù, il quale giuoca con un uccellino. Nella parte superiore di questa tavola è rappresentato a mezza figura Cristo benedicente, con a destra ed a sinistra due Angeli adoranti. Nel primo scompartimento a sinistra vedesi S. Giorgio, che tiene nella destra la spada, e nella sinistra il modello d' una città - probabilmente Lucignano. Nella seconda tavola a sinistra è raffigurato S. Giovanni. Negli scompartimenti a destra vedonsi, nel primo, S. Pietro colle chiavi e col libro, e, nel secondo, S. Caterina d' Alessandria colla sua ruota e colla palma in mano. Nelle cimase di queste quattro tavole laterali vi sono due piccole figure di Santi e l' Annunziazione. Che si tratti qui d' un lavoro di Luca non vi può essere dubbio alcuno - basterà un confronto colle fotografie di certe sue pitture riconosciute, come, per esempio, quelle di Siena di Pisa, e di Rieti, per confermare questa mia attribuzione.

L' altro dipinto che vorrei restituire a Luca - quello, cioè che porta attualmente il numero 594 nella galleria di Siena - è un trittico, nella parte principale del quale l' artista ha rappresentato il mistico Sposalizio di S. Caterina d' Alessandria. La Vergine, voltata a destra, regge il Divino Figliuolo, il quale sta per mettere nel dito della Santa il simbolico anello. Negli scompartimenti laterali stanno i Santi Bartolomeo e Biagio. Le figure sono quasi alla metà del vero. Come nel caso del polittico di Lucignano, manca il gradino. Questo trittico ha molto sofferto e si trova in assai tristi condizioni. Rimane abbastanza, però, per darci un' idea della mollezza originale del suo colorito e della dolcezza de' suoi tipi. Anche oggidì ridotto come è, questo dipinto rimane, per me, una delle cose più attraenti di Luca - e perciò esprimo il voto che sia lasciato nel suo stato attuale, senza essere soggetto a ristauri o a verniciature.

F. Mason Perkins.

Una Madonna di Neroccio Landi di Bartolommeo alla Galleria Sterbini in Roma. — Uno squisito esemplare di questo fine pittore senese della seconda metà del Quattrocento, è conservato a Roma, nella Collezione Sterbini. È una tavola (a. 0,58, l. 0,38) rappresentante la Vergine col Bambino, e due Angioli oranti ai lati. La Madonna con una mano sostiene il putto agli omeri, con l' altra accosta la poppa ricolma e scoperta alla boccuccia infantile; il figlio, seduto su un cuscino di eletto lavoro, poggiando i piedi contro un parapetto a graffiti, non sembra goloso del solito latte, ma lo attarda con una smorfia scherzevole, per lo spensierato capriccio che si trova spesso ne' poppanti. La Madonna è somigliante ad altre di Neroccio: tiene le palpebre abbassate con grazia, ma anch' essa non è attenta all' atto; l' occhio ha una immobilità di sogno. C' è tra la carezza e l' amor materno, tra la dolce offerta della mamma e la mite gaiezza del figliuolo, un' ombra incantevole di mistero, un lieve palpito, un' eco di canto, un trepido susurro di creature invisibili: c' è un fascino occulto che si sprigiona dalla melanconia velata, dalla pensosità ambigua, e irradia di luce superiore la composizione. L' angiolo a destra, pur tenendo le mani accoste divotamente, ha l' occhio distratto, rapito da qualche fantasma; quello a sinistra, nella stessa attitudine di preghiera, non adora, sogguarda con le grandi palpebre chiuse, sembra godere della tenera unione, in che s' aduna l' essenza dell' amore divino e umano.

La parte decorativa è, come di solito, vaga e lussuosa, le aureole stilizzate con tocco preciso e minuto, le vesti bordate di ricami; l'insieme adorno e variegato con pazienza d'orafo ingegnoso. Il monotono equilibrio del gruppo si smorza nell'atteggiamento originale e nell'espressione intensiva dei volti.

Io trovo squisita e di raro interesse questa Madonna, forse tra gli ultimi prodotti dell'attività pittorica di Neroccio, certo tra i più perfetti.

Quando il Nostro si separò da Francesco di Giorgio, col quale aveva bottega comune, acquistò una personalità propria, a poco a poco ammorbidì la durezza del segno e ruppe la monotomia del colore, non curò soltanto la forma, ma addestrò mente e pennello a nuove mete. Abbandonando poi quasi affatto la scultura per la pittura - arte che meglio rispondeva all'anima poeticamente sensitiva dell'artista, - si liberò dal freno di maniere viete, interrogò se stesso con fervore, ebbe alti concepimenti, dalla vita trasse una visione dolce e trascendentale, effusa di conscia melanconia, di velata arguzia.

Il prof. Pietro Rossi (1) ha bene inteso codesto nuovo èmpito che agitò la mente e il cuore di Neroccio; ed io condivido le sue affermazioni.

Tutti i termini della sottile malia, del velato sorriso non scevro d'arguzia, ha raggiunto il pittore in questa tavola, dove sono attenuati i difetti di eccessiva uniformità e compostezza, dove si disposano i pregi mirabili della forma (dalle abbondanti decorazioni delle vesti alla ricchezza degli accessorii) all'atteggiamento gentile delle figure.

Non che manchino analogie con altre tavole, anzi mi sarebbe facile imbastire raffronti, ma io penso questa Madonna della Collezione Sterbini, pur mantenendo i caratteri distinti di tutti i lavori di Neroccio, essere tra le più belle dell'autore. Non posso accordarmi col Venturi, (2) stimando che l'opera sia di età giova-

---

(1) Pietro Rossi - *Neroccio di Bartolommeo Landi e la sua più grande tavola* - *Rassegna*, Anno V, Fasc. I-II, pag. 15-38.

(2) Adolfo Venturi - *La Galleria Sterbini in Roma* - Casa Editrice de « L'Arte » 1906.

L'illustre prof. Adolfo Venturi è caduto in una contradizione, affermando da prima la Madonna Sterbini essere forse di tempo posteriore al Trittico dell'Accademia di Siena (che porta la data M.CCCC.LXXVI), concludendo di poi essere anteriore a tale epoca, cioè del 1475 circa.

nile anzi dell' anno 1475; dopo attento esame, l' ho ascritta a un tempo posteriore, quando tra l' oro de' galloni e de' bordi, la varia colorazione delle vesti, la molteplice dovizia e minuziosità degli accessorii, le Madonne pensose e i Bimbi giulivi di Neroccio risplendettero specchiati da una luce ideale.

FRANCESCO SAPORI

Un polittico di Pietro Lorenzetti scoperto a Gubbio. — La Pinacoteca eugubina si è trasferita dal Palazzo dei Priori al magnifico Palazzo dei Consoli, eretto da Giovannello Maffei detto Gattapone, da Gubbio.

Il Conte Umberto Gnoli. inviato per l' occasione dal Ministero, osservando un polittico rappresentante una volgare immagine ad olio dello scorcio del XVII secolo, sospettò nascondesse traccie d' un importante lavoro a tempera di antica data. Il prof. Colarieti, operando la pulitura di un pinnacolo, ritrovò un' angelo di schietta maniera senese. Dopo lunghi lavori pazienti, emersero alla luce tredici mirabili figure, per lo spazio di metri 2,10 di lunghezza, 1,80 di altezza.

Nel centro del polittico, sotto un arco trilobato, sta una Madonna col Bambino; nella cuspide centrale è figurato un Crocefisso con la Madre e la Maddalena piangenti; a destra e a sinistra diversi santi. Lo Gnoli attribuisce con piena convinzione l' opera a Pietro Lorenzetti. La importantissima scoperta rende più chiaro il prestigio esercitato dal maestro senese su la scuola eugubina.

F. S.

Il Duomo di Pienza, l' insigne monumento, nel quale il genio inspiratore di Pio II, e l' arte di Bernardo Rossellino, seppero fondere in così meravigliosa armonia le forme gotiche con la elegante semplicità del Rinascimento, è minacciato da una lenta ma inevitabile rovina a causa del progressivo abbassamento del suolo nella parte absidale del tempio.

Il fatto è notissimo, e ormai da molti, da troppi anni, si discute intorno ai provvedimenti necessari per assicurarne la conservazione, senza che sia stata presa una decisione concreta. L' Ing. Spighi, Soprintendente dell' Ufficio di Siena - ha compilato un progetto di consolidazione del sottosuolo, che dovrebbe assicurare ad ogni pericolo il magnifico tempio - mentre l' Arch. Socini ritiene che l' unica via di salvezza, sia quella di smontare e ricostruire integralmente con lo stesso pietrame, la parte pericolante. Dei due

progetti si è parlato lungamente: ma noi non volemmo discuterne, anche per un doveroso riguardo, attendendo che fossero noti i provvedimenti presi dalla Direzione generale di B. A. Ora si dice, che sarà inviata sul luogo una Commissione speciale, in base al cui rapporto sarà presa una decisione. Auguriamoci che questa decisione venga presto, perchè ogni ulteriore ritardo sarebbe grandissimo danno - e, a parte il pericolo - sotto molti aspetti pernicioso.

In questa attesa, rinviamo al prossimo fascicolo particolareggiate notizie sulla importante questione.

P. R.

Il terremoto di Siena ha prodotto danni e lesioni ad alcune chiese della città, danni e lesioni che bisognano al più presto di lavori pazienti e sapienti restauri. Ne' dintorni sono state ridotte in cattive condizioni dalla spietata scossa la chiesa plebana di San Lorenzo a Merse, la chiesa di S. Maria a Tocchi, la Porta Senese e la chiesa della Misericordia a Buonconvento. In Pienza, la bellissima cattedrale del Rossellino ha fortunatamente resistito, quantunque, in alto non manchino segni di qualche nuova lesione.

Gli *Amici dei Monumenti* si sono interessati subito e provvedono tuttora ad indicare e sollecitare gli urgenti indispensabili restauri.

L'oratorio di S. Agostinello in Tressa, così interessante per la storia dell'arte nostra, fu assai danneggiato dal terremoto del 25 agosto. La Sig. Ada Bonajuti nostra collaboratrice, ci annunzia che venne già compiuta e trasmessa alla competente autorità, la perizia dei restauri occorrenti. Ci auguriamo che a questo restauro si provveda senza indugio, e che l'ufficio regionale vigili perchè venga compiuto colle debite cautele.

Dalle Riviste. — La nostra collaboratrice Irène Vavasour Elder nella *Rassegna d'Arte* di Milano (ottobre n. 10) nelle « Spigolature di Val d'Elsa » esamina le opere d'arte che si trovano in questa regione. A Castelfiorentino in Val d'Elsa nella sacrestia della Chiesa di S. Verdiana ricorda una tavola dipinta a tempera rappresentante la santa patronessa del paese, attribuita finora alla scuola giottesca, mentre secondo l'A. presenta i caratteri della scuola senese e più particolarmente della scuola di Duccio. Il quadro, secondo la Vavasour merita un provvedimento immediato per evitare maggiori guai, poichè grazie ai brutali restauri subìti e alle cattive

vernici sovrapposte, la superficie si scrosta già e minaccia prossima rovina. Nei dintorni di Castelfiorentino a S. Maria a Lungo Tuono l' A. ricorda un quadro della scuola di Domenico Veneziano (la Vergine col Bambino e Santi). Questa tavola è spaccata in tre pezzi per il disgregamento delle assi e ha subìto gravissimi danni. A S. Chiara sempre in Castelfiorentino, l' A. richiama l' attenzione degli studiosi sopra un bellissimo Crocefisso giottesco nascosto e quasi sconosciuto.

A Certaldo l' A. ricorda tre affreschi nel Palazzo Pretorio, che attribuisce a Pier Francesco Fiorentino, e nei dintorni di questo paese, a S. Luccardo, una tavola di grandi dimensioni (la Madonna in trono col Divin Figliuolo) della quale non accetta l' attribuzione a Domenico Ghirlandaio.

A Colle di Val d' Elsa, sull' altare maggiore della Chiesa di S. Antonio in Bosco, sulla strada tra Colle di Val d' Elsa e la Badia all'Isola, trovasi un quadro quasi sconosciuto di Bartolo di Fredi (La Madonna col Bambino) La Vavasour dice che « qui abbiamo un quadro di non poca importanza, tanto per la sua bellezza estetica, quanto perchè porta un nuovo contributo alla nostra conoscenza dello stile giovanile di Bartolo ».

A Poggibonsi l' A. ci rammenta nella Collegiata, la Risurrezione del Redentore, un gran quadro in tavola che la Vavasour raccomanda allo studio dei conoscitori della pittura fiorentina, e in S. Lorenzo il quadro S. Niccolò da Tolentino che è secondo l'A. uno dei migliori lavori di Neri di Bicci.

Nella Chiesa di Mont' Oliveto vicino a S. Gimignano in Val d' Elsa, un altro bellissimo lavoro (una Madonna assunta) che secondo l' A. è della prima maniera di Bartolo di Fredi, minaccia prossima rovina per lo scrostamento della superficie. La Vavasour Elder chiude questo interessante articolo col ricordare l' affresco di S. Lorenzo di Masolino da Panicale nella chiesa dei S. Jacopo e Lucia di S. Miniato al Tedesco, e ne pubblica per la prima volta la fotografia.

✠ Guido Marangoni in un articolo nella *Rivista d'Italia* (ottobre 1909) esamina la pittura del Sodoma e dopo aver ricordato che ormai la critica moderna, in special modo con le recentissime opere del Faccio e del Cust, non crede più alle accuse del Vasari intorno agli amori ignominiosi del Bazzi, dimostra invece che egli si servì di un' unica modella che fu la sua bellissima moglie Luca de'Galli, la « misteriosa ispiratrice di tanti superbi inni alla bellezza femminile. Essa sorride graziosamente nei suoi angioli, nelle figure

giovanili, china amorosamente gli occhi nelle soavi madonne, non sempre spirituali al pari della « nova e santa Venere d' Italia » di Nicola Pisano, come Pietro Rossi « ha osservato nel suo studio, sul Sodoma nell' Arte senese ».

✗ Nelle « *Pagine Istriane* » (luglio1909) si legge un notevole articolo di Arturo Pasdera sul Palio di Siena. L' A. rileva come tutta la festa s' adagia anche oggi su la sua base primitiva essenzialmente religiosa, e aggiunge che qualchecosa di simile, tanto nei caratteri fondamentali, quanto nell' interno organizzamento ufficiale, troviamo nei caratteri e nelle disposizioni delle antiche feste dionisie dei démi di Atene. L' A. dice « che nessuno ormai saprebbe risalire, alle origini delle corporazioni demotiche che serbano il nome di Contrade, e, che sono l' anima di tutta cotesta eortologia; forse esse si dissimulano in una qualche metamorfosi di antiche maestranze di arti e di compagnie di guerra, sperdute nel buio stesso che avvolge le origini repubblicane della fosca città dei sogni ».

✗ I. Glingoly Roberts, nella *Rassegna d'Arte* di Milano domanda notizie di un quadro che si trova a Montefollonico nella chiesa parrocchiale e che al Roberts sembra essere di Domenico Beccafumi. Il soggetto del quadro è la Natività.

✗ Nell' *Arte* (fasc. III.) Lisa de Schlegel illustra una Annunciazione che ricorda la maniera di Simone Martini e, una figura di A. Loruyette: essa trovasi a San Gimignano e sarebbe dovuta al Berna o al Barna di Siena.

✗ Leggiamo sui giornali che nell'abbandonata chiesa detta dei Templari o di S. Bevignate nei pressi di Perugia, si sono scoperti molti e vasti affreschi di varie epoche, tra i quali alcuni della scuola senese del XIV secolo.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI CESARE BELLOCCI - *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

SULLA STORIA DELL'ARTE TOSCANA

SCRITTI VARI

DI

GAETANO MILANESI

Un vol. di pag. 376 in 8.° con 1 tavola L. 5. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA o
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA o o o o

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

" ARTE ANTICA SENESE "

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Selecci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI, *Direttori*
PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI, *Redattori*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 450-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V - FASCICOLO IV

SOMMARIO

Pag.

PIERO MISCIATTELLI - Due quadri inediti di scuola senese 93-97

ENRICO BULLETTI - La chiesa di Pievasciata in Chianti 98-100

CURT WEIGELT - Su alcuni dipinti di Meo da Siena non ancora riconosciuti 101-105

ENRICO BULLETTI - Di una terracotta artistica sconosciuta 106-107

Notizie:

Chiesa di S. Maria a Gubbio — Chiesa di S. Lorenzo in Asciano — Sequestro ordinato dalla Direzione Belle Arti — Scoprimento e riparazioni di affreschi — Il tabernacolo rubato — Il polittico di P. Lorenzetti a Gubbio . 108-109

Recensioni:

EVELYN - *Scultori italiani* — EDWARD HUTTON - *Una nuova Edizione della Storia della pittura italiana di Crowe e Cavalcaselle*: (PIETRO ROSSI) 110-114

Atti della Società 115

Indice dell'annata 116-117

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno V (1909)

Esce 4 volte all'anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno IV (1909)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all'anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d'Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici . . .	«	12, 00	15, 00
Rassegna d'Arte Senese. (Un fascicolo separato) .	«	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem) .	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO V. FASC. IV. - 1909

ROMAE ORIGO / SENAE QVE INSIGNIA.

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1909

Due quadri inediti di scuola senese

Agli amatori e studiosi della divina arte senese ho pensato potrebbe forse interessare di vedere illustrati in questa rivista due quadri abbastanza significativi che per avventura posseggo. Uno ci dà il ritratto di S. Bernardino su piccola tavola rettangolare misurante 0,23×0,15 e venne attribuito a Sano di Pietro quando apparve nella mostra d'arte senese del 1904, e figura nel catalogo generale della medesima segnato a pag. 316 [n. 30, (1547)]. L'altro rappresenta la Vergine col Bambino fra S. Girolamo e S. Giovanni Battista e proviene dall'antica pinacoteca orvietana di casa Gualterio, andata, parecchio tempo indietro, dispersa, ed è rimasto fin qui del tutto sconosciuto: la tavola misura 0,52×0,74.

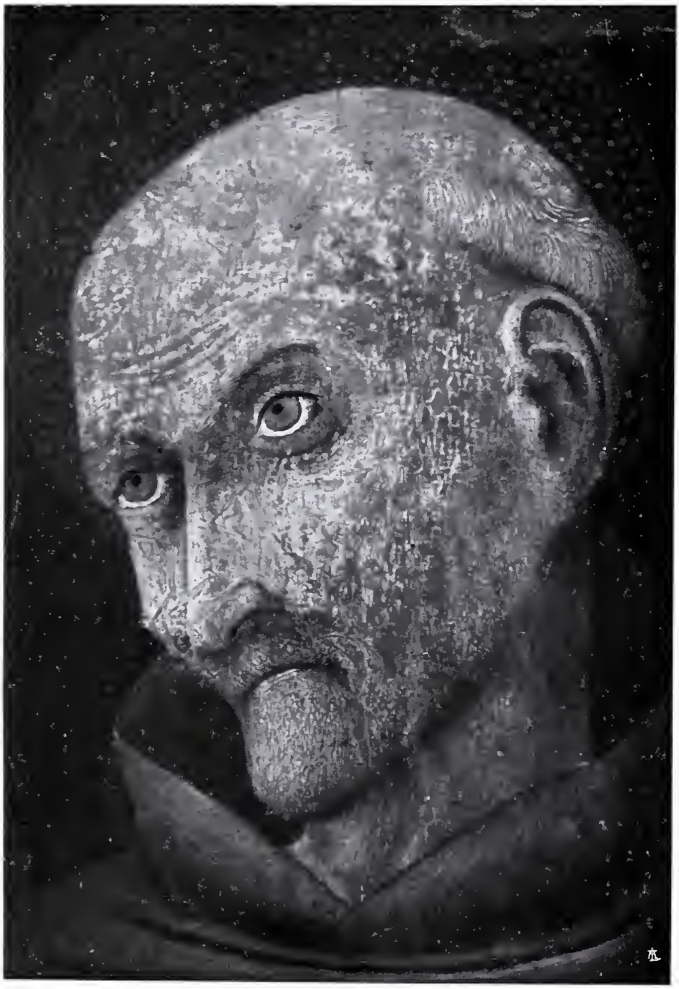
Il ritratto di S. Bernardino è particolarmente degno di osservazione per lo studio di quell'iconografia Bernardiniana della quale nessuno ci ha dato ancora i lineamenti, e che potrebbe colmare una lacuna nella storia del ritratto italiano durante il rinascimento, giacchè le sembianze caratteristiche del famoso predicatore popolare il quale commosse con l'accesa parola tutta l'Italia, attrassero, forse a preferenza di quelle di più illustri personaggi, l'attenzione dei pittori contemporanei e solo in epoca tarda smarrirono nei quadri di devozione la loro realtà storica, quando cioè s'illanguidì nel popolo la memoria dell'uomo, ed il santo, scolorito, salì in alto fra le nuvole d'un'arte ecclesiastica non troppo *religiosa.*

Fra i pittori del Quattrocento che meglio riuscirono ad esprimere la tipica faccia del Santo francescano accentuandone potentemente i segni fisionomici si debbono certo anno-

verare in prima linea Sano di Pietro ed il Vecchietta fra i senesi; l' Alunno, fra gli umbri, che particolarmente vivo lo ritrasse e piangente ai piedi del Crocifisso nel quadro che trovasi nella pinacoteca di Terni, dell' anno 1497 ed ove mostra la sicura derivazione dal tipo Bernardiniano, fissato dal Vecchietta, con maggior sicurezza, nella tavola dell' Accademia senese di belle arti: tra i pittori veneti Luigi Vivarini, che lo raffigurò nel suo bellissimo quadro della Vergine in trono che trovasi nell' Accademia Veneziana di Belle Arti: così pure ritroviamo realisticamente e secondo la verità storica rappresentate le fattezze del Santo nella grande e stupenda ancona di Giovanni Masone nella pinacoteca di Savona in Liguria.

Tra i fiorentini notiamo Benozzo Gozzoli ed anche lo scultore Agostino di Duccio che immortalò l' apostolo francescano su la facciata dell' Oratorio perugino.

Non ci può meravigliare che, fra i Senesi, Sano di Pietro ed il Vecchietta abbiano trasmessi i più fedeli ritratti del Santo. Ne l' agosto 1427 quando Bernardino predicava su la Piazza del Campo, Sano di Pietro aveva già 21 anno e non si può dubitare ch' egli, fin d' allora, lo ritraesse più volte dal vero per suo studio e per sua divozione, avendoci persino tramandata la scena della predicazione nella Piazza del Campo, in quella curiosa tavola che conserva l' Opera del Duomo. Il Vecchietta, in quel tempo, aveva solo quindici anni: certo anch' egli lo vide più volte ma bisogna convenire che sebbene fosse dotato di maggiori facoltà di visione veristica egli non riuscì mai tuttavia a cogliere, come il suo compagno Sano, così profondamente la psicologia di quel volto ardente di misticismo ed assorto in estasi contemplativa quale noi lo ammiriamo nella tavoletta che io illustro e nella conosciutissima immagine dipinta a fresco nel Palazzo Pubblico di Siena. Se noi raffrontiamo queste due opere di Sano un' osservazione accurata ci dice di essere di fronte ai prototipi iconografici di S. Bernardino, senonchè, a mio giudizio, la testa dipinta su la tavoletta deve dirsi anteriore cronologicamente all' effigie del Palazzo Pubblico e ad ogni



Fot. Lombardi

Sano di Pietro — S. Bernardino
Collezione Misciattelli, Roma.

altra conosciuta del Santo, ed anche più palpitante di vita intima.

Il ritratto del Palazzo Pubblico come rivela la scritta sottostante al dipinto « *Sanctus Bernardinus Senensis* » e la aureola che avvolge la testa di Bernardino, fu certo dipinto dopo avvenuta la canonizzazione e cioè dopo l' anno 1450. Così pure tutti i ritratti esistenti nei quadri di devozione recano o la scritta accennata o l' aureola che l' equivale. Se invece osserviamo la tavoletta in questione ci si accorge subito che originalmente l' aureola non esisteva in questo dipinto: quella che attualmente si vede è punteggiata malamente sul fondo, dalla mano inesperta d' un devoto venuto in possesso del quadretto e con una tecnica diversissima da quella di Sano. Da ciò parmi si possa con qualche fondamento arguire che questo ritratto fosse stato dipinto da Sano, vivente il Santo, direttamente dal modello, per serbarlo nella propria bottega ovvero per commissione di qualche ammiratore entusiasta di Bernardino come l' ignoto amanuense che ci ha tramandate le sue prediche più belle, trascritte con strano processo stenografico mentre il Santo le diceva. In ogni modo è da notarsi essere la tavoletta in questione anche nella forma (indubbiamente originale come dimostra la cornice che la racchiude e che ci fa escludere trattarsi di un frammento) tale da farci supporre d' avere in essa il ritratto più verace e più antico di S. Bernardino.

*
* *

Chi sia l' autore della seconda tavola, rappresentante la Vergine ed il Bambino fra i due Santi, non mi è dato recisamente di affermare. Non v' ha dubbio che si tratti d' una Opera quattrocentesca della scuola senese: lo dice a prima vista la composizione stessa del quadro, che è quella preferita da Sano, e di fatto la figura del S. Girolamo sembra lontanamente ispirata dal suddetto pittore quantunque riveli un pennello più sapiente. Quando però mi vien fatto di considerare la grazia piena di malinconia leonardesca onde appar soffuso il volto pallido della Vergine, e l' angolo d' inclina-

zione di quella testa, e l'umiltà dei dolci occhi inchinati, ed il fiore della bocca, che si delinea finamente su la caratteristica fossetta del mento, subito mi s' affaccia nella mente il nome del Sodoma. Ma ci sono altri tratti stilistici che vengono a confermare questa prima impressione i quali meglio si possono stabilire dietro opportuni raffronti con alcune opere del nominato Maestro.

Il Bambino che la Vergine tiene fra le braccia nella tavola da noi illustrata non è forse il fratello del putto che pargoleggia su le ginocchia della Madonna che trovasi nella chiesa dell' Ospedale sotto la Valle, e del S. Giovannino del quadro che è nella Pinacoteca di Montepulciano e di altri fanciullini del Bazzi, dalle forme pienotte, dai biondi capelli ricciuti, col nasetto leggermente volto in su, così caratteristici nelle opere di questo autore? E poi nella maniera con la quale la Madre sorregge il figliuoletto si svolge un giuoco di linee tutto particolare al Sodoma e le medesime pieghe a strie trasversali ricorrenti su la manica della veste di Maria possono rivedersi lungo la manica di un'altra Madonna attribuita al Sodoma che è nell'accademia senese di belle arti e che io qui riproduco anche perchè presenta qualche altra affinità con la detta tavola. Entrambi queste opere mostrerebbero come il Sodoma se pure mutò l' aria nella quale respiravano i pittori senesi col soffio delle sue nuove ispirazioni fu anche in parte dominato dai medesimi, e dalla forza della tradizione così radicata in Siena: anch' egli si piega a dipingere, come voleva il costume, il perfetto quadro religioso, cioè quello raccolto sopra un fondo chiuso, ove due Santi pregano compunti od estatici ai fianchi della Vergine. senza divagare il riguardante.

Le prospettive d' orizzonti luminosi, lieti di bei campi e d' alberi e di prati fioriti e di fiumicelli che trascinano lungi la fantasia verso ignoti beni terreni fu proprio il Sodoma ad introdurre, primo, nei quadri senesi di devozione. Egli, più di ogni altro, contribuì a rovesciare l' antico e solido muro del misticismo cittadino, egli che non era senese, ed il suo esempio seguirono il Pacchiarotti, Girolamo del Pacchia, ed

Sodoma — *Pinacoteca di Montepulciano*

SODOMA (?) — *Collezione Misciattelli, Roma*

altri spiriti inquieti che s' abbandonarono alle correnti che giungevano di fuori.

E noi per questo ci fermiamo pensierosi dinanzi alle rare opere dell' innovatore che sono come degli omaggi alla tradizione.

PIERO MISCIATTELLI.

LA CHIESA DI PIEVASCIATA IN CHIANTI

È situata questa antichissima Pieve sopra una ridente collina del Chianti senese a sette chilometri, verso Nord, da Siena. Veduta da una certa distanza presenta l'aspetto di un fortilizio. Vien detta Pievasciata o Pieve a Sciata dal latino *plebs ischiata,* popolo o località abbondante di *ischi* o quercie. Scarse sono le notizie storiche che abbiamo di questa località.

Sappiamo che in antico vi era chiesa Collegiata, dove diversi sacerdoti che conducevano vita comune sotto la dipendenza di un Superiore, tenevano la direzione spirituale delle popolazioni limitrofe. Malaspini, il Sozzini, il Repetti ecc. parlano di Pievasciata; ma senza dirci niente sulla sua origine e quasi niente sulle sue vicende.

Prescindendo dalla storia, ciò che di più interessante rimane di questa antichissima località e meritevole di particolare considerazione è la Chiesa. Come apparisce da quanto ancora resta della sua primitiva architettura, questa chiesa può benissimo attribuirsi all'XI o al XII secolo. Anch'essa, sia per il vandalismo artistico del periodo della decadenza, sia per motivi di adattamento, non sappiamo precisamente quando, fu molto alterata nel suo stile e deturpata.

In origine difatti doveva essere a tre navate le quali poi furono abolite rimanendone gli archi e le colonne incastrati nei muri laterali. La piccola e graziosa abside semicircolare fu ridotta a semplice coretto quadrangolare con evidente spostamento dell'altar maggiore. Le piccole finestrine oblunghe vennero sostituite con altre di cattivo gusto; ed in varie altre guise fu modificata la chiesa di questa illustre ed antica pieve. La facciata poi forma tutto un insieme colla torre

che attualmente serve di campanile e che in apparenza sembra la torre di perlustrazione di un castello: non rimane quindi una facciata ben distinta.

In altri tempi fecero di certo bella mostra di sè in questa chiesa delle statue e dei dipinti. Ciò è confermato dall' essersi scoperto alcuni anni sono un pregevole affresco che venne attribuito alla scuola del Lorenzetti. Ma l' intonaco sul quale si trovava il dipinto, per essere quasi interamente staccato dalla parete, durante i restauri eseguiti nel 1906, nonostante tutte le cure e le precauzioni del Rettore D. Virgilio Peruzzi, cadde a terra e con esso l' affresco scomparve per sempre.

Sebbene la Chiesa di Pievasciata gravi danni abbia subito e della primitiva architettura non rimangano che scarse traccie, pure il sullodato Don Virgilio Peruzzi, sacerdote intelligente e colto, dietro le medesime traccie pensò di ridare ad essa, per quanto fosse possibile, l' antica forma. La lodevole iniziativa incontrò l' approvazione di tutti e così, specialmente per l' interessamento efficace del Cav. Prof. Cesare Spighi Soprintendente dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti, il progetto ebbe in parte la sua effettuazione. Dico *in parte,* perchè sebbene il già fatto sia assai, pure molto rimane ancora da fare. L' aver ritrovata la purezza delle linee, l'aver riaperto alcune finestre secondo l'architettura del tempo e l' aver fatto altri lavori sia pure importanti, non è tutto: va restituito nel carattere della chiesa l' altar maggiore; vanno tolti o almeno ridotti gli altari laterali; va ridotta come deve essere l' abside; vanno aperte, a mio giudizio, altre due piccole finestrine nella parete di destra dirimpetto alle altre due aperte nella parete di sinistra; va tolto quell' occhio circolare che, nei recenti restauri è stato aperto nella medesima parete a pochi centimetri dalla prima delle due finestre, perchè, dopo tutto, esso non è utile nè estetico, e vanno fatti necessariamente altri lavori quantunque di minore importanza.

Così potremo compiere il restauro di una Chiesa che presenti l' artistica severità e semplicità dell' architettura Me-

dioevale. Del resto, so che questo è pure il desiderio dello stesso Rettore ed amico mio D. Virgilio Peruzzi, e di molti altri con lui: ed io fo voti che questo desiderio venga presto adempiuto.

ENRICO BULLETTI

Su alcuni dipinti di Meo da Siena non ancora riconosciuti

Di mano di Meo da Siena possediamo un paliotto d'altare in più parti nella Pinacoteca di Perugia; questo porta la firma del pittore e serve a farcene conoscere esattamente lo stile. Nella Sala dei Cimeli della stessa Pinacoteca si trovano inoltre alcuni dipinti che, grazie ai criteri ricavati dall'osservazione dell'altare sopracitato, si possono senza alcuna esitazione attribuire a Meo. Su questi riferirà — a quanto mi fu detto — la Signorina Vavasour-Elder, in questa stessa Rassegna.

Scarse e superficiali sono le notizie che troviamo nella bibliografia [1] su Meo, e ben poco quindi o — per meglio dire — quasi nulla sappiamo della sua vita. Mariotti ce ne riferisce per la prima volta il nome chiamandolo Meo di Guido da Siena e citando un passo degli annali del 1319, secondo il quale Meo aveva allora delle proprietà in Perugia, e ne era diventato cittadino alcuni anni prima. Queste sono le sole notizie che abbiamo intorno a Meo, se lo scritto di Manzoni non contiene nulla di nuovo.

Due soli dei dipinti che Suida attribuisce a Meo si possono considerare come certamente suoi: quello, firmato, nella Pinacoteca di Perugia, e un altro nella Pinacoteca stessa.

---

(1) Annibale Mariotti. *Lettere pittoriche Perugine.* Perugia 1788, pag. 42.

L. Manzoni. *Di un pittore del secolo XIV non conosciuto in patria.* (Nozze Hermanin Haussmann), Perugia 1904.

Non mi fu possibile, con mio vivissimo rincrescimento, consultare questo lavoro.

Suida. *Jahrbuch der koeniglich preuss.* Kunstsammlungen 1905. Einige Florentiner Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Dugento zum Trecento.

Gli altri sono da attribuirsi a scolari di Duccio e non hanno niente da fare con Meo, come ebbe già a giudicare anche il Venturi [1].

Non sarà necessario che io descriva i lavori di Meo dei quali intendo trattare: le riproduzioni serviranno molto meglio all' uopo. Una buona opera giovanile di Meo è quella che si trova sul primo altare a sinistra in Santa Maria Maggiore a Firenze, alla quale finora si soleva dare il nome di « Scuola bizantina » (Alinari N. 20425). Il confronto colla tavola firmata di Meo basta per dissipare qualunque dubbio in proposito, specialmente per quanto riguarda le piccole mezze figure sulla cornice. Il volto della Madonna è grande, severo, solenne e pieno di una certa rozza dolcezza che ci fa pensare a Duccio; i tratti del viso non sono ancora così schematici e senza vita come nelle opere posteriori di Meo. La bocca è molle, benchè concepita ancora alla maniera bizantina; nel punto dove le sopraciglia si perdono nella linea dorsale del naso, si notano le caratteristiche linee formanti come un cuneo o un angolo. La linea delle palpebre è mossa, e non ha ancora la rigidezza uniforme delle Madonne posteriori di Meo. Il naso conserva un poco della curva propria di Duccio; ma, a parte questo, troviamo qui già riuniti e più o meno sviluppati, tutti gli elementi dello stile posteriore di Meo, in modo particolare nella testa del bambino. Il nesso colla tradizione italo-bizantina ci è indicato chiaramente dalla ragna d' oro sul mantello del bambino, e dalla cuffia bizantina che Maria porta sotto il manto tirato al disopra della testa.

Trovai due altri dipinti di Meo, fino ad oggi non ancora sicuramente identificati, nel Museo Städel a Francoforte sul Meno [2]. Sono predelle, che senza dubbio facevan parte di

---

(1) Venturi. *Storia dell' Arte Italiana*, Vol. V.

(2) Confronta *Katalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts*. Frankfurt am Main 1900, p. 317 e seg.

Questi quadri erano in origine proprietà privata in Inghilterra; poi passarono in mani tedesche (Monaco di Baviera) e furono finalmente

Fot. Alinari

Meo da Siena — La Vergine col Figlio e Santi
Cattedrale di Perugia

Fot. Böttiher

Meo da Siena — Predella
Museo Städel = Francoforte sul Meno

un tutto, probabilmente d' un paliotto d' altare, che doveva essere dipinto da ambe le parti. Importante è specialmente la predella colla Madonna in trono perchè ci offre una data. Sul gradino del trono — come nella Maestà di Duccio — trovasi la seguente iscrizione:

F(a)c(tu)m - hoc op(us) - fuit - A(nno) - D(omini) - MCCC XXXIII T(e) np(ore) D(o) m (in) i H . . . . . Abbati(s).

È questo il secondo dei dati cronologici che ci rimangono. Ma non solo perciò questi quadri meritano una speciale considerazione, ma anche perchè ci permettono di riconoscere più chiaramente che negli altri dipinti, le diverse influenze alle quali Meo si trovò sottoposto. Circa alla identità dei dipinti stessi, ogni dubbio è escluso, perchè troppo facilmente si riconosce la sua mano nelle facce grandi e senza vita, nel mento accuratamente arrotondato, nella piccola bocca piena e raccolta nel mezzo, mentre gli angoli si stendono verso i lati in una linea rigida e quasi diritta, nel naso largo dal dorso diritto, nelle sopraciglia a spigoli acuti e fortemente arcuati, sotto le quali posa l' occhio oscuro, piatto e senza vita. Le mani sembrano piuttosto guanti imbottiti, sicuro testimonio della nessuna conoscenza della conformazione ossea. Nel quadro che porta il suo nome, Meo ha disegnato sulla mano di un santo (San Giovanni Evangelista) che tiene un libro, le vene azzurre di una mano senile, ciò che forma un tratto caratteristico per l' arte senese, che fa spesso il secondo passo senza aver fatto il primo. Il modo con cui sono trattate le pieghe, le linee serpeggianti degli orli dei mantelli e degli abiti, il tipo e degli angioli e dei

---

acquistati nel 1891 da Bode per il Museo. Sono ambedue quasi della stessa grandezza: 0.6m. : 3,04m.; legno di pioppo.

Vidi nel Museo solamente la predella con Cristo in trono, l' altra, quella della Madonna, trovavasi nel deposito della galleria. Fu il Professore Swarzenski, direttore del Museo, che richiamò la mia attenzione su questo quadro datato, e perciò come per il permesso gentilmente concessomi di fotografarli, gli vado debitore di sentiti ringraziamenti.

santi, tutto insomma tradisce la mano dello stesso artista, cosicchè si potrebbe spingere il confronto fino ai minimi particolari. L'ornamento dei nimbi offre dei motivi che ritroviamo identici nel quadro di Perugia, e che derivano da quelli delle tavole duccesche. Il disegno del mantello di Santo Stefano e di quello della Madonna (nella riproduzione difficilmente visibile) è una ripetizione quasi esatta del disegno del mantello della Madonna nel dipinto firmato da Meo.

Accennerò infine ancora a una tavola nella Cattedrale di San Lorenzo a Perugia, (chiamata: « Scuola senese ») che va pure calcolata tra le opere di Meo, e non mi pare escluso che questo trittico sia da mettersi dopo il 1333, giacchè vi si scorge chiaramente la rigidezza e la durezza di una più grave età. È mia opinione altresì che anche gli affreschi nella cripta di San Francesco al Prato in Perugia, rappresentanti lo Sposalizio e la Morte di Maria, siano di Meo, ma non è mio compito il trattarne più ampiamente [1].

Per caratterizzare la posizione occupata da Meo nella storia della pittura, basterà forse quanto segue. Meo di Guido da Siena [2] ha le sue radici nella scuola di Duccio, come ci dice chiaramente il tipo delle sue Madonne in trono, il carattere del suo ornato e lo sviluppo delle sue teste (particolarmente di quelle degli apostoli); egli deve però aver subìto anche l'influenza di Giotto. Vivendo in Perugia avrà avuto opportunità di recarsi ad Assisi, dove aveva campo di co-

---

(1) Confronta riproduzione in: *Rothes. Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerei.* Strassburg 1908. L'autore chiama la Morte di Maria: « ein vorzugsweise giottesk beeinflusstes, altumbrisches Freskogemälde ». Non ho veduto gli originali e non conosco che questa riproduzione, ma non dubito che ci troviamo davanti a Meo stesso o a uno dei suoi scolari. Mr. Mason F. Perkins, il cui giudizio è tanto più attendibile del mio, rispose così alla mia domanda in proposito: the fresco is very close to Meo, if not by him.

(2) Naturalmente questo Guido non è già il pittore della grande Madonna del Palazzo Pubblico di Siena. Il nome Guido era troppo comune a quei tempi, perchè si possa tentare una identificazione, che del resto io non ritengo possibile nemmeno cronologicamente, attenendomi alla data del 1221.

noscere tutti i grandi maestri, cosicchè, se spesso ci rammenta Giotto, altre volte ci fa pensare ai Lorenzetti e a Simone Martini. In nessun altro dipinto però si possono scorgere così chiaramente riuniti i diversi elementi del suo stile, come nella predella del 1333.

Meo, non è certamente un grande artista; ma la sua figura assurge a una certa importanza nel campo della pittura italiana del Trecento, perchè, mescolando elementi senesi e fiorentini, seppe recare in Umbria, vale a dire a Perugia, qualche poco della vitalità propria dell' arte toscana.

CURT WEIGELT

Eberswalde, Luglio 1909.

Di una terracotta artistica sconosciuta

Son lieto di segnalare al pubblico la scoperta di un nuovo tesoro artistico di cui fino ad ora, tutti ignoravano se non l' esistenza, certamente il pregio.

Si tratta di una graziosa figura in terracotta che si trovava fino a questi ultimi giorni in una piccola nicchia nel muro di cinta della clausura dell' Osservanza. La figura, come si vede assai bene anche dalla fotografia qui riprodotta, è molto bella, espressiva e di perfetta modellatura; sta genuflessa in atteggiamento di devota meditazione: misura centimetri 85 di altezza. Quale ne sia la provenienza è inutile investigare; non è difficile però che abbia fatto parte di qualche gruppo d' altare. Il soggetto rappresentato è certamente un S. Bernardino da Siena, come apparisce agli occhi di chiunque è abituato a vedere o ad esaminare le immagini del nostro Santo di maestri senesi del sec. XV e dei primi del sec. XVI. Invece del tradizionale Monogramma del Nome di Gesù, tiene colla sinistra appoggiato al petto un libro; è probabile che sopra di esso il Nome di Gesù fosse dipinto, sebbene ora, per essere stata questa figura esposta, chi sa per quanto tempo, alle intemperie, non si distingua più. Come pure, per la medesima ragione, sono quasi totalmente spariti i colori del volto e delle vesti, non rimanendo che il colore naturale della terracotta.

Chi ne sia l' autore? A questa domanda, non è agevole dare una sicura risposta. Persone competenti le quali hanno osservato la figura in parola, hanno creduto di trovarvi i caratteri delle terracotte cozzarelliane, assicurando che debba senz' altro attribuirsi all' insigne Maestro che regalò all' Osservanza la celebre *Lamentèla*. Altri invece ritengono che sia opera di un artista posteriore al Cozzarelli.

S. Bernardino

Terracotta nel Convento dell' Osservanza

Intanto, per salvarla da un sicuro deperimento, l' abbiamo tolta dal luogo dove stava fino al presente, e, perchè abbia sede più degna, quanto prima sarà collocata sopra apposito piedistallo nella Sagrestia del Convento.

ENRICO BULLETTI.

NOTIZIE

Nella chiesa di S. Maria Nuova a Gubbio fra gli affreschi scoperti in questi ultimi tempi trovasi una Annunciazione di scuola senese. L' interno di questa chiesa risale al XIII secolo ma fu deturpato nel sec. XVII.

In Asciano nella chiesa di San Lorenzo (detta comunemente di San Francesco) esistono numerosi affreschi di scuola senese del '300 ricoperti tutt' ora da uno strato di calce. Di questi affreschi scrisse il dott. Emilio Baroni in questa nostra Rivista. — Ora l' Ufficio regionale dei Monumenti, ha fatto eseguire dei saggi i quali ebbero già notevoli ed importanti resultati; presto sarà mandata per esaminarli anche una commissione dal ministero della Pubblica Istruzione. Daremo prossimamente particolari notizie della interessante scoperta.

Si annuncia che la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti ha fatto sequestrare, presso un antiquario fiorentino, una cornice dorata del 600 che apparteneva al Seminario di Pienza e che era stata venduta nel 1904. Essendo per legge nulla la vendita il ministero ha ordinato che la cornice sia restituita al Seminario.

Per opera del locale ufficio regionale della conservazione dei Monumenti abbiamo avuto lo scoprimento e il consolidamento di alcuni affreschi del sec. XV nell'oratorio di Sant' Ansano, rappresentanti una Adorazione dei Magi e una figura di Sant'-Ansano. Così pure lo stesso ufficio fa riparare una tavola di Matteo di Giovanni a Montepescali, e da molto tempo ha fatto porre, per salvarlo, su tela l' affresco del Giudizio universale dell'Osservanza, in attesa della sua collocazione in una stanza attigua alla sacrestia del convento.

È stato ricuperato con una abile azione di polizia il bassorilievo del tabernacolo in marmo che venne rubato nella notte dal 6 al 7 novembre 1901 presso il Comune di Buonconvento nella località detta di Ponte all' Ombrone.

I ladri sono stati arrestati e il bassorilievo si trova ora nella

nostra questura a disposizione dell'autorità giudiziaria. Sul valore artistico di quest'opera parleremo prossimamente e intorno alla sua collocazione in un luogo sicuro dalle gesta dei ladri la Società degli Amici dei Monumenti si occuperà a tempo opportuno.

Nel primo numero della « *Rassegna d'Arte Umbra* », nuova rivista diretta da Umberto Gnoli e già iniziata con buoni auspicî, lo stesso Gnoli fa una relazione della scoperta del Polittico di Pietro Lorenzetti a Gubbio, di cui demmo accenno nel numero scorso. Egli dopo un minuzioso esame della tempera, vuole senza ambagi riconoscerla per opera originale dell' allievo di Duccio; e a comprovare il suo asserto, osserva somiglianze e dà fotografie della Madonna del Duomo di Cortona e del Polittico della Pieve di Arezzo.

RECENSIONI

EVELYN, *Scultori italiani* — per uso della gioventù e degli Istituti d' Arte — (Città di Castello, Lapi, 1910).

« Non è questo un volume di critica, nè di divulgazione del grande lavorìo critico degli ultimi tempi: ma qualche cosa di più attraente; perchè senza disdegnare affatto il sussidio di studî anche recenti, e proponendosi sopratutto di educare al culto della bellezza un largo pubblico, specialmente di giovani, tende ad assumere per conto proprio il carattere di un' opera d' arte: cosa ai nostri giorni assai rara ». Così nella bella prefazione, Giulio Urbini, degnamente rileva il carattere di questo libro, col quale la egregia scrittrice, il cui nome è simpaticamente noto in Italia, porta un nuovo efficace contributo alla diffusione della cultura artistica.

Due capitoli dell' opera — quelli dedicati a Iacopo della Quercia, ed ai suoi scolari e seguaci — interessano particolarmente l' arte senese, ed in questi l' egregia A. ha saputo compendiare una quantità di notizie, sulle principali opere di quegli artisti, e sulle più interessanti vicende della loro vita; specialmente di Iacopo parla con profonda conoscenza, e a proposito della grande opera artistica di lui, fa interessanti osservazioni. Certo non si può pretendere che in un riassunto così sommario le notizie sieno complete; ma piuttosto che presentarci — come si è fatto — il grande scultore senese come l'anello di congiunzione fra la scuola pisana e la fiorentina « nel senso che la rude forza dei pisani, viene in lui attenuata ed ammorbidita dalla grazia senese », Iacopo per la sua originalità deve considerarsi quale un precursore, che primo fra tutti, sull' alba del 400 innalzavasi agli studî meravigliosi del corpo vivente, e additava a Michelangiolo l' inesauribile varietà di attitudini che può studiarsi nel corpo umano.

Così non crediamo che debba muoversi appunto all' A. per avere insieme considerato come scolari e seguaci di Iacopo, con Niccolò dell' Arca, Nanni da Siena, il Minella, il Federighi e il Turini — il Vecchietta e Francesco di Giorgio, il Cozzarelli, B. Pe-

ruzzi e il Marrina, i quali com' è noto presentano differenze tipiche non solo di concetto e d' espressione, per modo da non poter essere insieme confusi.

Infatti è innegabile che non solo Giovanni Turini e il Federighi ma il Vecchietta, e Neroccio, Giovanni di Stefano e il Cozzarelli, e tutti infine gli scultori senesi di questo periodo, che mantengono in pieno Rinascimento una fede che non è solo religiosa, ma insieme devota alla patria tradizione mistica, che si ostinano di frequente in una maniera che li rende antiquati, e forse perciò più simpatici, senza rassomigliare ad Iacopo, si attaccano a lui e lo ricordano.

La chiarezza dell' esposizione, la cultura storica, l'ordine e la buona forma, rendono quest'opera piacevole alla lettura e non dubitiamo che la gioventù cui è specialmente destinata, le farà buona accoglienza.

Una nuova Edizione della Storia della pittura italiana di Crowe e Cavalcaselle — (A New History of Painting in Italy by Crowe et Cavalcaselle, edited by Edward Hutton, in Three Volumes, with 300 Illustrations — *London I. N. Dent et C.*, 1909).

La storia della pittura italiana di *Crowe* e *Cavalcaselle,* conta ormai quasi mezzo secolo di vita, poichè la 1.ª edizione inglese è del 1864, ed il 1.º volume di quella italiana fu pubblicato nel 1875. In questi ultimi 40 anni la storia dell' arte si è completamente rinnovata : un materiale immenso si andò man mano accumulando : le numerose scoperte di notevole importanza e il nuovo indirizzo critico dei moderni studii portarono a correggere molti errori — e un progresso innegabile si affermò in questo campo, nel quale anche l' Italia, la terra madre dell'arte e della sua storia, dopo aver tanto preso a prestito comincia a dimostrare di saper restituire.

Malgrado ciò, l' opera di quegli insigni autori non è tramontata : si direbbe quasi non è invecchiata col tempo ; e quantunque noi possediamo oggi trattati magistrali che rispecchiano il progresso e il carattere odierno di questi studî (la storia del Venturi può esser citata ovunque, come degnissimo esempio) quella di Crowe e Cavalcaselle, rimane ancora nella critica e nell'arte, l'opera classica dalla quale tutti debbono apprendere, e cui i critici e gli studiosi dovranno sempre ricorrere.

In questo grande materiale che lo spirito dei tempi nuovi ha raccolto in ogni paese — in questo dilagare di ricerche e di congetture spesso strane e audaci, in questa abbondanza soverchia di letteratura artistica — è noto quanto sia difficile scegliere ciò che veramente è utile e buono, e contenere la scelta in quei limiti che sono necessari, per chi non vuole alterare e soffocare colla erudizione il carattere originale di un' opera, scritta e pensata tanto tempo prima.

A questo gravissimo compito si è accinto con seria preparazione, e colla nota competenza il Dott. *Edward Hutton,* il critico insigne ben conosciuto anche fra noi, il quale con una rapidità meravigliosa, nel volgere di poco più di un anno ha pubblicato per i tipi della casa *Dent,* in tre volumi arricchiti di 300 nitide illustrazioni, scelte con vero criterio artistico, questa bella edizione, che non solo raccoglie con grande sobrietà i resultati degli studî e della critica più recente, ma reca spesso nuovo contributo di interessanti osservazioni alla storia della pittura italiana.

Preoccupato sopratutto del proposito di conservare inalterato il testo, e di rispettare l' opinione dei suoi Autori, anche quando questa apparisce evidentemente sbagliata, il Dott. Hutton rinunzia spesso (forse troppo di frequente) ad esporre le sue idee personali; ed in un critico del suo valore questa oggettività è degna di lode: ma il disegno, la concezione e la originalità dell' opera sarebbero rimaste immutate, anche se avesse fatto uso meno parco dei più recenti studî critici.

Ciò non toglie che Egli attenui e modifichi varii dei più assoluti giudizi di *Crowe* e *Cavalcaselle* che il tempo e le ricerche dimostrarono erronei od esagerati, e che lo faccia con efficace concisione. Così è a dire della grave questione sulla originalità e il carattere dell' antica pittura senese, che si connette con l' altra non meno grave dell' asserita precedenza della scuola fiorentina, sulla quale sarebbe stata desiderabile maggiore larghezza di notizie.

Il *Dott. Hutton* è in sostanza di parere ben diverso da quello che, con entusiasmo per noi lusinghiero, ha espresso il Sig. Langton-Douglas — il benemerito illustratore della storia e dell' arte senese — e trattando in una breve nota del fondamentale argomento di quella disputa, a proposito dell' autore della Madonna Rucellaj dichiara di non poter seguire l' opinione di *L. Douglas* e del *Venturi,* che senza esitazione l' attribuiscono a Duccio, ma finisce coll' accettare quella del nostro collaboratore *Mason-Perkins*

seguita anche da *Suida*, secondo la quale quelle pitture, che fino a questi ultimi tempi la tradizione e gli scrittori fiorentini incontrastabilmente attribuivano a Cimabue, sarebbe opera non di Duccio stesso, ma di un pittore senese della sua scuola.

Questo sarebbe un nuovo argomento a favore della precedenza della scuola senese sulla fiorentina; poichè un pittore che nel 1285 — quando Duccio era sempre giovanissimo e Giotto non poteva dirsi nato all' arte — fosse in grado di dipingere una tavola colla maestria, che ci dimostra la Madonna dei Rucellaj — starebbe a provarci che a Siena esisteva già una scuola fiorente e molto più progredita di quella di Cimabue.

Ma su questo proposito avremo occasione di tornare altra volta.

Un' altra asserzione veramente eccessiva di *Crowe e Cavalcaselle* è quella secondo la quale il 400 fu un periodo di vero regresso per la scuola senese « alla quale toccava in sorte di dover finire coll' essere definitivamente assorbita dalla perugina ».

La critica moderna più competente, ha fatto ragione, com' è noto, di questa ingiustizia. Se non è questa un'epoca di progresso per la pittura senese, bisogna però riconoscere, come diceva Corrado Ricci, che il secolo di Domenico di Bartolo, del Vecchietta, del Sassetta, di Francesco di Giorgio, di Sano di Pietro, di Benvenuto, di Neroccio, di tanti altri, a torto fu chiamato periodo di regresso. Esso rappresenta invece e semplicemente, un nuovo ramo sorto dal ceppo vecchio, e attaccato perciò alle tradizioni. Ed invero la città che in quel secolo poteva contrapporre a Donatello, Iacopo della Quercia, a Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, non poteva dirsi quasi morta all' arte e alla vita.

Il Sig. *Hutton* in brevi periodi delle sue note, rileva in modo preciso e conciso tutta l' ingiustizia di questo biasimo, ed afferma che se la scuola senese non aveva il realismo e l' energia della fiorentina, pur ripetendosi di continuo, raggiungeva grandi attrattive di grazia e di bellezza. È assurdo — Egli dice — parlare di forme morbose — a proposito di opere di tali uomini come Sassetta, Vecchietta, Neroccio, ecc. — e riferita l' opinione di Berenson, conchiude che Crowe e Cavalcaselle furono ciechi di fronte alla bellezza della pittura senese nel XV secolo — e cita a titolo di lode l'opera di riparatrice giustizia compiuta da Berenson, Perkins, L. Douglas, per mettere in evidenza il valore reale di questa scuola.

E là, dove gli Autori della storia della pittura ripetono che i senesi del XV secolo erano nel colorito molto inferiori agli stessi maestri primitivi della loro scuola, e si rivelavano affatto nulli e deficienti nella disposizione delle luci e delle ombre, il S' *Hutton* annota « anche qui gli autori sono ingiusti ; come ho detto, quei pittori hanno una grande grazia di colorito, una grande bellezza di linee e di composizione ».

Non è qui il caso di entrare in particolare esame dell' opera compiuta dal Dott. *Hutton*, della quale volemmo solo rilevare la importanza. Egli applica il vero e sano criterio critico, che il lungo studio e l' ingegno bene equilibrato affinarono a condensare e raccogliere in piccola mole le più sicure notizie, rifuggendo da ogni deviazione, da ogni digressione che varrebbe a turbare l'armonia e l' unità dell' opera di quegli insigni maestri. Le sue note ci danno quasi sempre resultati sicuri, ed offrono allo studioso in riassunti rapidi e chiari gli ultimi resultati degli studî e della critica — e l' egregio A. ha compiuto con questa edizione opera degna dell' attuale rinnovamento della storia e della critica dell' arte.

PIETRO ROSSI

ATTI DELLA SOCIETÀ

Avendo il Prof. Martini, socio degli « Amici dei Monumenti » domandato il parere della società su degli affreschi che si trovano nella nostra città in via dei Rossi al n. 20 in una stanza a terreno adibita ad uso di legnaia di proprietà della Signora Cosimi e attualmente affittata al Sig. Mazzoni, il Presidente dava incarico al Sig. Prof. Gaetano Brunacci e al Sig. Ciampolini Carlo segretario della Società, di riferire su di essi. Questi hanno inviato al Presidente la seguente relazione:

Illmo. Signor Presidente

In una stanza oscura e con i muri in gran parte anneriti per il carbone, nella parete in faccia a chi entri, si trova nn vuoto a forma di nicchia della misura di circa cm. 90 di altezza e cm. 70 di larghezza Nel fondo di questa nicchia si vede dipinto un crocifisso che nella parte inferiore del corpo è rovinato per la mancanza dello scialbo. In una delle due spallette della nicchia è rappresentato un San Girolamo, mentre nell'altra non si distingue bene la figura. Nella soffitta della nicchia vi sono delle stelle su fondo turchino. Nella parete della nicchia, superiormente ad essa, abbiamo una decorazione formata da un bel motivo di stoffa ed un altro pur bellissimo motivo di stoffa diverso dal primo si prolunga sulla parte destra della stessa parete.

Le altre pareti della stanza non presentano al momento attuale nessuna decorazione.

Quest'affresco appartiene come può ritenersi anche dal motivo della stoffa, che presenta i segni di quella epoca, al sec. XV.

Il Cristo del fondo della nicchia ed il San Girolamo della spalletta di essa ci presentano una pittura di finissima esecuzione. Lo stesso può dirsi dei motivi di decorazione.

Ringraziandola Illmo. Signor Presidente, dell'incarico affidatoci, ci creda della S. V.

Devmi.
Gaetano Brunacci
Carlo Ciampolini

INDICE DEL VOLUME V. (1909)

MEMORIE

F. Mason Perkins — Un dipinto poco conosciuto di Simone Martini — Su certe pitture sconosciute di Naddo Ceccarelli . . . . . pag. 3-14
P. Rossi — Neroccio di Bartolommeo Landi e la sua più grande tavola . . . . . « 15 38
I. Carlyle Graham — Una scuola d' arte a San Gimignano nel Trecento . . . . . « 39-42
Irene Vavasour Elder — La pittura senese nella Galleria di Perugia . . . . . « 63-77
Morton H. Bernath — Due disegni di Taddeo Bartoli nella Biblioteca comunale di Assisi . « 78-79
P. Misciattelli — Due quadri inediti di scuola senese . . . . . « 93-97
E. Bulletti — La chiesa di Pievasciata in Chianti « 98-100
Curt Weigelt — Su alcuni dipinti di Meo da Siena non ancora riconosciuti . . . . . « 100-105
E. Bulletti — Di una terracotta artistica sconosciuta . . . . . « 106-107

NOTIZIE

V. Lusini — Casole d' Elsa - Un affresco di Luca di Tommè . . . . . pag. 43-48
F. Mason Perkins — Per un quadro di Giovanni di Paolo . . . . . « 49-50
F. Sapori — Un dipinto senese nella Pinacoteca di Assisi — Una Madonna di Giovanni di Paolo a Poggioferro — Per l' iconografia di Caterina Benincasa . . . . . « 50-51
F. Mason Perkins — Ancora un dipinto di Luca di Tommè — Un quadro dimenticato di Girolamo di Benvenuto a Chiusi — Un'opera sconosciuta di Giacomo di Mino del Pellicciaio a Sarteano — Ancora dei dipinti di Luca di Tommè . . . . . « 80-84

F. Sapori — Una Madonna di Neroccio Landi di Bartolommeo alla Galleria Sterbini in Roma . . pag. 84-86
Un polittico di Pietro Lorenzetti scoperto a Gubbio (F. S.) -- Il Duomo di Pienza — (P. R.) Il terremoto di Siena — L' oratorio di S. Agostinello in Tressa — Dalle Riviste . . . . . « 86-89
Notizie . . . . . « 108-109

RECENSIONI

Evelyn: *Scultori italiani* (Pietro Rossi) . . pag. 110-111
Una nuova edizione della *Storia della pittura italiana* di Crowe e Cavalcaselle . . . . . « 111-114

Le gite della Brigata senese degli Amici dei Monumenti: (L' eremo di Lecceto — Il Castello di Montalto di Berardenga — Montalcino — L'abbazia di S. Antimo) . . . . . pag. 52-60
Atti della Società . . . . . « 115

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI Bellocci Cesare *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA o
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA o o o o

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

" ARTE ANTICA SENESE "

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Bellocci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI, *Direttori*
PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI, *Redattori*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI — FASCICOLO I

SOMMARIO

Pag.

PIERO MISCIATTELLI - Il Bozzetto di una « Lamentazione » sconosciuta di Giacomo Cozzarelli 3-5

GIACOMO DE NICOLA - La « Pietà » del Cozzarelli all'Osservanza 6-14

Notizie:

Di alcuni lavori del Duomo di Siena - V. LUSINI — La Fonte Gaia — La Porta dei Tufi 15-22

Atti della Società:

Mostra d'Arte: Discorso del Presidente FABIO BARGAGLI PETRUCCI — Discorso del Socio FRANCESCO SAPORI . . 23-28

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VI (1910)

Esce 4 volte all'anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

ROSSI PROF. PIETRO - LUSINI PROF. VITTORIO

SIENA MONUMENTALE

Anno V (1910)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all'anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

BARGAGLI PETRUCCI DOTT. FABIO - BRUNACCI PROF. GAETANO

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
RASSEGNA D'ARTE SENESE	L.	4, 00	5, 00
SIENA MONUMENTALE	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
RASSEGNA D'ARTE SENESE. (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
SIENA MONUMENTALE (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI. FASC. I. - 1910

ROMAE ORIGO / SENAE QVE INSIGNIA.

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI
—
1910

" Lamentazione ,, di Giacomo Cozzarelli

(Museo Artistico Ind. Roma)

Il Bozzetto di una "Lamentazione" sconosciuta

DI GIACOMO COZZARELLI

In una Sala del Museo artistico industriale romano si conserva una terracotta misurante 0,85×0,38 di meravigliosa bellezza, donata parecchio tempo addietro al piccolo Museo dal sig. Castellani, e che non reca alcuna attribuzione. Il prof. Giulio Ferrari, direttore del detto Museo, enumerando alcune opere affidate alla sua custodia accennava ad essa fugacemente in un fascicolo della *Rassegna d' Arte* dell' anno 1908, affacciando il nome del Cozzarelli, ma poi per uno di quei casi strani quantunque abbastanza frequenti, nessuno dei critici d' arte fu richiamato a rilevare l' importanza di questa meravigliosa terracotta senese, ed a stabilirne, con sicuri raffronti, la paternità. Le dimensioni del gruppo ci fanno subito pensare di essere dinanzi ad un bozzetto di una composizione che forse è distrutta, forse nascosta in qualche chiesuola della campagna senese, e che dal suo stesso mistero acquista maggior valore agli occhi nostri pur prescindendo dalla formale eccellenza che possiede nel suo frammentario stato attuale.

La terracotta policroma rappresenta una lamentazione delle pie donne sul cadavere di Gesù, e per i suoi caratteri stilistici, per la bellezza della composizione, per il suo robusto realismo, come per il fascino mistico onde appare pervasa, ci richiama subito alla memoria la famosa Pietà che trovasi nella sacrestia della chiesa dell' Osservanza vicino a Siena, il capolavoro forse di quel grande scultore che fu Giacomo Cozzarelli, al quale io non esito di attribuire questa nuova opera, veramente mirabile e degna di lui.

Il raffronto dei due gruppi, i quali sono giunti a noi dan-

neggiati alquanto da ignoti vandali, gioverà a confortare questa attribuzione della terracotta romana, mentre, in ogni modo, io mi stimerò lieto se verso la medesima m' avvenga di richiamare l'attenzione di quanti s' interessano alla storia dell' antica scultura senese, ancora poco nota, e certo non abbastanza apprezzata.

Consideriamo anzi tutto nei due gruppi il personaggio centrale, l'immagine affascinante della madre dolorosa, inginocchiata e ricurva sul corpo esanime del figlio. Nella terracotta romana Ella riguarda Gesù assorta e muta nella stanchezza del suo dolore, mentre il morto par rivolga lo sguardo verso il prediletto discepolo, Giovanni, presso a poco come nel gruppo dell'Osservanza, ove però il Cristo giace col capo riverso a terra. La Maria della terracotta romana ha una più intensa espressione del dolore che l'opprime, dolore che sembra pur rivelarsi nella magrezza delle forme, ma l'esame delle drappeggiature del vestiario nelle due figure ci dice il gusto d'una medesima mano, come si può osservare soprattutto nelle pieghe perfettamente identiche con le quali si modella sul capo della Vergine il velo monacale scendendo verso le spalle.

Stupendo di vigoria plastica è nella terracotta romana come nella senese, il torso del Cristo al quale purtroppo mancano le gambe che si stendevano originariamente sino a toccar con i piedi le ginocchia della Maddalena, atteggiata in quel gesto estatico d'amore ch' ella mostra nel gruppo dell' Osservanza, sollevando le mani. Anche in questa figura facilmente ci vien fatto di scoprire l'arte del Cozzarelli, oltre che nel sentimento del volto, (più delicato e veemente nel gruppo sconosciuto), nella fattura della mano e del braccio destro, identico nelle due statue, e nella maniera con la quale è drappeggiato il panno del manto. La Maddalena di questa terracotta è veramente la dolce sorella del bel S. Giovanni pregante che si conserva nel Museo Senese dell' Opera del Duomo, e che io già sostenni [1], ed ancora sostengo, mal-

---

[1] Si vedano i fascicoli II e III anno I, fasc. I e II, anno II della Rassegna d' Arte Senese.

" Lamentazione ,, di Giacomo Cozzarelli

(Convento dell' Osservanza, Siena)

S. Giovanni - G. Cozzarelli

(Opera del Duomo - Siena)

grado le ragioni del mio egregio contradittore il canonico Lusini, dovesse appartenere in origine al gruppo dell'Osservanza. Questa meravigliosa statua dell'apostolo prediletto di Gesù doveva appunto nel gruppo dell'Osservanza avere la medesima posizione che ha il S. Giovanni nel gruppo del Museo romano. E se noi raffrontiamo le due statue siamo sorpresi della loro rassomiglianza; la mano dello scultore si ravvisa qui particolarmente nel modo onde sono trattati i capelli ricciuti, e nel taglio circolare della veste intorno al collo e nel suo drappeggiarsi a larghe pieghe lungo la persona.

Così pure riguardo ai comuni caratteri stilistici degli abiti è da notarsi il nastro che recinge, in alto, alla vita, così la Maddalena come la Vergine, nei due gruppi. Ma ciò che affraterna sotto il genio del Cozzarelli queste due opere è il sentimento mistico che le domina, è il senso d'arte che le informa, pure attraverso la diversa affermazione di quella originale forza creatrice ch'ebbe lo scultore senese, erede degno e legittimo di Jacopo della Quercia, ed ultimo campione d'una gloriosa tradizione ch'egli aveva ricevuto in deposito dal grande Vecchietta. E ciò che di fronte al maestro caratterizza l'arte di Giacomo Cozzarelli è il fascino mistico che ci par quasi egli abbia tolto dal verbo infiammato di S. Bernardino aleggiante ne l'aria da lui respirata in Siena durante la prima giovinezza.

Egli è l'ultimo scultore italiano del rinascimento che abbia saputo trasfondere nella creta un supremo brivido di commozione cristiana. Anche per questo la scoperta di un suo capolavoro, che giaceva ne l'oblio, ci riempie di gioia, aggiungendo qualcosa alla nostra pura ammirazione estetica.

PIERO MISCIATTELLI

NOTA — Debbo rivolgere pubbliche grazie al Prof. Giulio Ferrari il quale gentilmente volle favorirmi una fotografia della preziosa terracotta conservata nel Museo artistico industriale di Roma ch'egli presiede con intelligenza ed amore.

La Pietà del Cozzarelli all' Osservanza

Ho la pretesa di chiudere con quest' articolo una discussione che, apertasi tra molti in occasione della Mostra di Siena del 1904, si prolungò in un cortese contradittorio Misciattelli-Lusini [1], rimanendo tronca coll'apparente vittoria del Lusini. È la discussione attorno alla statua di S. Giovanni Evangelista del Museo dell'Opera del Duomo di Siena: se abbia o no fatto parte originariamente della Pietà del Cozzarelli all' Osservanza.

*
* *

Il gruppo dell' Osservanza, così com' è oggi *(fig. 1)*, non è intero. Piangono sulla salma di Cristo Maria, Giuseppe d' Arimatea, Nicodemo e due Pie. Mancano al pianto il prediletto Giovanni e la Maddalena.

Ma così vuole il racconto degli Evangelisti, afferma il Lusini [2].

Veramente nell' iconografia, specie dell'arte cristiana, non è sempre facile rintracciare la fonte letteraria da cui è nata l' espressione artistica di un fatto, sopratutto quando questa espressione ha ormai secoli di vita, e a formar la quale possono aver concorso fonti letterarie diverse, ragioni artistiche, e perfino, come potrebbe essere appunto il caso della Pietà, sacre rappresentazioni. Il testo più diretto un artista lo trovava nell' opera dei suoi contemporanei e predecessori, insomma nella tradizione iconografica.

Ora se guardiamo attraverso la lunghissima serie delle figurazioni della Pietà troveremo che la Pietà ridotta alla

---

(1) *Rassegna d' arte senese* 1905. III. 79 e ss., 1906. I. 31 e ss. e II. 53 e ss.

(2) *Ivi*, 1905, p. 81-2 e 1906, p. 57-8.

più semplice espressione ci presenta solo l'immagine di Cristo con i segni del suo martirio, che l'immagine si complica poi in gruppo quando Maria tiene sul grembo il morto suo figlio, che il gruppo si allarga coll'aggiungersi a Maria Giovanni e la Maddalena, e infine si completa quando intervengono le Pie, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea (1). Naturalmente in tale successione i personaggi sono ogni volta meno importanti, rispetto al soggetto, di quelli che li precedono. Sicchè non avverrà mai, ad esempio, di trovare in una Pietà Nicodemo, Giuseppe e le Pie senza Giovanni e la Maddalena.

Ciò, invece, avverrebbe appunto all'Osservanza!

Ma è certa la diminuzione sofferta dal gruppo anche per parecchi dati di fatto.

Il Cristo, sporgendo, a differenza delle altre figure, per più di 30 cm. dall'apertura della nicchia, è cagione di scollegamento nel gruppo, mentre due figure ad esso laterali e com'esso sporgenti lo racchiuderebbero in un interrotto semicerchio; il piano su cui riposa Gesù, sagomato sul davanti, ha invece ai fianchi tagli lisci, non verniciati, non colorati: segno che si doveva prolungare lateralmente ancora con altri tratti; i due pilastri più interni della nicchia furono tutti dorati (come la restante decorazione in terracotta) ad eccezione della parte più bassa, ed i pilastri esterni non ebbero mai completa la base, evidentemente perchè l'adesione di altro oggetto rendeva inutile quella doratura e quella base (2).

Dunque il gruppo mostra segni indubbi della perdita di due parti laterali, cioè, ci dice l'iconografia, delle statue di

---

(1) Altre figure possono ancora far parte di una Pietà, e cioè i santi protettori dei committenti il lavoro, i patroni della chiesa cui essa è destinata ecc.; ma il dramma storico è completo coi sette personaggi su nominati.

(2) La doratura non c'è mai stata in quel tratto, nè può essere scomparsa in seguito all'addossamento di qualche arredo sacro, come crede il Lusini (*Rass. d'arte sen.* 1906, p. 55), perchè l'addossamento avrebbe almeno risparmiata la doratura dei sottosquadri, mentre di doratura non c'è la minima traccia in nessun punto. Le basi dei pilastri esterni, poi, recano impressi, nella parte che sembrerebbe tagliata, i colpi della stecca per dirci che il taglio è originario.

S. Giovanni e della Maddalena. E l' iconografia soggiunge che il posto di S. Giovanni doveva essere a sinistra di chi guarda, presso il capo di Gesù, quello di Maddalena a destra, presso i piedi. I personaggi che, come abbiamo visto, erano dopo Maria i più importanti nella scena, dovevano con Maria dominare la composizione. Tale è il loro posto, per citare un esempio su mille, nella Pietà recentemente tornata in vista in S. Francesco.

Tutto ciò è tanto chiaro che a me sembra superflua la testimonianza offertaci da un documento scoperto dal Padre Bulletti e ch' egli gentilmente mi ha permesso di trascrivere e pubblicare.

Il documento si trova alla biblioteca dell' Osservanza in alcuni fogli staccati da un libro di memorie del Convento redatto sulla fine del seicento. Ivi si nota, tra le descrizioni delle opere d' arte della chiesa, la seguente descrizione:.

« Al fine della Sagrestia pred.[a] risiede in faccia un Altare con le seguenti figure di creta cotta poste in una nicchia di stucco messa a oro cioè u[n] Christo spirato con la Madonna, l' altre Marie, S. Giovanni, Giuseppe ad Arimattia e Nicodemo fatto parim[enti] da Pandolfo ».

C' è ancora chi può dubitare dell' originaria appartenenza alla Pietà dell' Osservanza di un S. Giovanni e di una Maddalena?

*
* *

Altrettanto facile riesce a dimostrare che il S. Giovanni mancante è proprio quello che oggi si trova nel Museo dell' Opera del Duomo *(fig. 2)*.

Qui, però, e mi dispiace per quelli che credono solo al documento, non ho il documento in soccorso: non ho un inventario della Galleria dell' Accademia di Belle Arti (da cui il 4 giugno 1889 passò, per dono, la statua al Museo dell' Opera del Duomo) che mi dia del S. Giovanni la provenienza dal convento dell' Osservanza [1]. Solo il catalogo a

---

[1] Lo Schubring afferma come certa tale provenienza *(Die Plastik Sienas im Quattrocento,* Berlin, 1907, p. 180), ma è un' affermazione che va con tutte le altre poco fondate di cui abbonda il libro.

fig. 1 La " Pietà ,, di Giacomo Cozzarelli

(Convento dell' Osservanza, Siena)

fig. 2 S. Giovanni - G. Cozzarelli

(Opera del Duomo - Siena)

stampa della Galleria del 1864 ricorda la statua, e unicamente per dirci che è lavoro del sec. XVII!

Ma, intanto, la statua è certo dello stesso artefice che ha modellato il gruppo dell'Osservanza: uno è il tipo, uno, fondamentalmente, il sentimento di timida estasi; lo stesso è il trattamento dei capelli che, confusi in massa sulla calotta cranica, si alzano in grossi riccioli sulla fronte e si svolgono in trecce serpeggianti lungo il collo, lo stesso il panneggio molto mosso, con pieghe in cento direzioni, molto staccato dal corpo, rialzato all'orlo, rigido, quasi di lamina metallica, quando striscia sul suolo.

L'avvicina, poi, all'altra opera la sua condizione di frammento, e di frammento proprio di una Pietà. Un cumulo di particolari avvalorano l'ipotesi: le stesse proporzioni nella figura isolata di quelle del gruppo; molte parti, anche secondarie, delle vesti che coincidono, come la cintura alla tunica, i calzari romani; l'orlo del manto rosso del S. Giovanni che reca un fregio ad oro di palmette *(fig. 3)* identico a quello nell'orlo del manto di Nicodemo, di Maria e di una Pia; infine la sagoma anteriore della base di Giovanni *(fig. 3)* dallo stesso profilo (un listello e una gola), dalla stessa colorazione in rosso, dalla stessa altezza (circa mm. 33) che ha la sagoma del piano su cui posa Gesù, di modo che una sagoma sembra continuazione dell'altra.

E l'ipotesi diventa certezza quando sovrapposta la pianta della base del S. Giovanni alla pianta dello spazio fatto ora vuoto nel gruppo dell'Osservanza a sinistra del capo di Gesù, si trova pel S. Giovanni un posto adattatissimo accanto al gruppo.

Infatti la statua ha per pianta un rettangolo quasi regolare A *(fig. 4)* leggermente rastremato da un verso, smussato negli angoli C, lungo nel lato di adesione (che è poi quello intero) cm. 66, alto cm. 35. Ora, presentando quest'area per il lato lungo ai due pilastri che fiancheggiano la nicchia a sinistra di chi guarda, distanziandola 5 cm. (tratto E) dal pilastro esterno più sporgente e 14 cm. (tratto D) dalla *e d* (taglio a sinistra della base su cui posa il Cristo), essa occupa con assoluta esattezza tutto il tratto a sinistra del piano

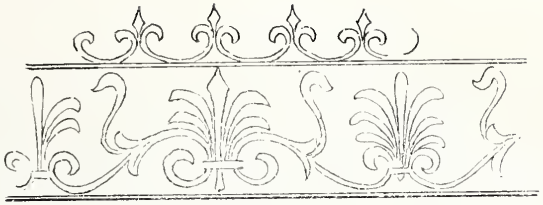


fig. 3.

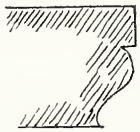


fig. 3.

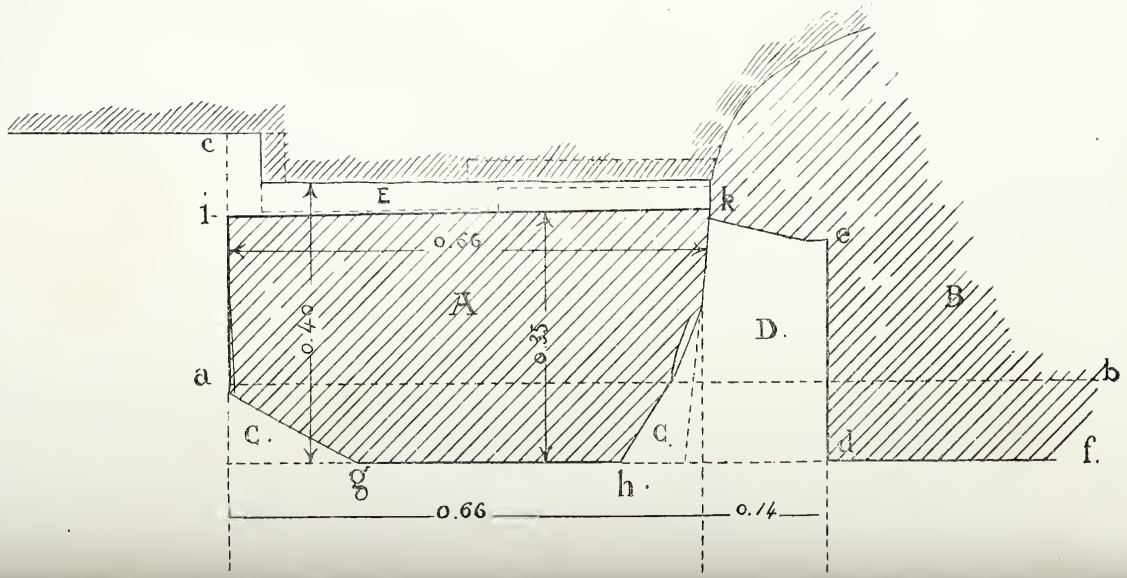


fig. 4.

di sostegno in muratura del gruppo, avanzando dalla fronte del sostegno *a b* di tanto di quanto avanza il Cristo, in modo che la *g h* (sagoma della base di S. Giovanni) viene a trovarsi sulla linea della *d f* (sagoma della base di Cristo). I quattordici centimetri di distanza dalla *e d* lasciano completamente libera alla vista la figura di Nicodemo, la quale figura, del resto, sporgendo di 7 cm. dalla *i k* avrebbe costretto l' area A ad essa aderente di oltrepassare di altrettanto la *d f*.

Che sia stato questo una volta il posto occupato nel gruppo dal S. Giovanni risulta anche evidente dalla unita riproduzione [1] *(fig. 5)*, guardando la quale ingenuamente nessuno avrebbe mai il dubbio, solo che il S. Giovanni fosse chiaroscurato come le restanti figure, che anch'esso non faccia parte integrante del gruppo.

La sensibile differenza d' altezza tra Giovanni e il vicino Nicodemo (altra difficoltà per il Lusini), differenza di circa 8 cm., misurando dal piano della base il primo cm. 82 e l'altro cm. 90, si spiega a sufficienza col diverso grado di inclinazione delle due persone. Giovanni ha la testa così in giù che quasi la porta in linea colle spalle, Nicodemo l' ha quasi eretta.

L' illustrazione rende ancora immediata un' altra ragione della distanza a cui si è posta la statua, cioè che solo lì collocata il suo sguardo trova il volto di Gesù [2]. Vuol dire che lo spazio D interposto tra una figura e l'altra continuava la base del gruppo con un tratto di terracotta staccato sul

---

(1) Questa riproduzione, ottenuta adattando ad una fotografia Alinari del gruppo una fotografia Lombardi del S. Giovanni, è stata fatta eseguire dalla Soprintendenza dei Monumenti di Siena, avendo la questione anche una finalità pratica. Ringrazio pubblicamente l'Ing. Cesare Spighi, Direttore della Soprintendenza, che, che oltre al far fare, secondo i miei desideri, la fotografia, permise che me ne valessi per quest' articolo; e ringrazio l' Arch. Egisto Bellini che tracciò i disegni delle fig. 3 e 4.

(2) Lo sguardo di Giovanni è diretto ad un punto distante dal piede della verticale del suo occhio sul piano della base circa 25 cm. Tanta è appunto la distanza approssimativa tra il piede di quella verticale, una volta messa a posto la statua, e la testa di Cristo.

quale finiva di adagiarsi il lembo del manto di S. Giovanni.

*
* *

La Pietà dell' Osservanza ha ripreso a sè (e così fosse anche di fatto!) il S. Giovanni, non però la figura di riscontro, la Maddalena [1].

Ma per l' esatta comprensione dell' opera d' arte è necessario d' immaginare anch' essa nel gruppo, ai piedi di Cristo.

Solo così, infatti, come ho già osservato, Cristo si ricollega alle altre figure, si chiude il semicerchio sul cui diametro egli riposa. E solo così, anche, il suo volto diventa l' oggetto su cui d' ogni parte si esprime la pietà dei personaggi sacri, il punto di convergenza dei cinque sguardi dolorosi. Comprendo tra questi anche quello della Maddalena che, benchè situata un po' distante, doveva fissare Gesù, e in ginocchio, coi lunghi capelli sciolti sulle spalle, forse stringendo le mani, disperata. Tanto disperata che le due Pie, tutte atteggiate, nella direzione del corpo e nel gesto, a confondere il loro lamento col lamento di Maria e degli altri, volgono per un istante (l' istante colto dall' artista) il capo dalla sua parte, come se turbate alle sue grida, staccandosi quasi in tal modo dalla scena principale per costituire un episodio.

Ma l' artista aveva certo contenuto il sentimento della Maddalena, più esuberante che nelle altre figure, proporzionalmente in quella espressione temperata che mostra nel resto. Ne proveniva un riscontro più esatto colla figura del San Giovani.

E l' artista ama piuttosto la disposizione simmetrica. Le figure che restano sono, difatti, quasi sulle linee di una figura geometrica sul cui asse mediano è Maria, a sinistra Giuseppe e Nicodemo, a destra le Pie. Penso, perciò, [e anche perchè le

---

[1] Niente può aver avuto che fare col gruppo dell' Osservanza, come da taluno era stato supposto, la statua della Maddalena di S. Spirito che è a tutto tondo, di proporzioni maggiori, in un atteggiamento conveniente ad una Crocifissione (e ad una Crocifissione difatti apparteneva), di caratteri stilistici differenti.

fig. 5 "La Pietà" del Cozzarelli all' *Osservanza*

(Gruppo ricomposto)

figure vanno gradatamente alzandosi dalle estremità del semicerchio e dai primi piani (Giovanni, Maria) al colmo del semicerchio e agli ultimi piani (Giuseppe, una Pia)], che la Maddalena dovesse essere quasi all'altezza di Maria e di Giovanni.

Questa tendenza nell' ordine della composizione permette anche d' indovinare quale fosse il gesto del braccio mancante del S. Giovanni, cioè un gesto simile a quello espresso da Nicodemo e dalla Pia estrema.

*
* *

Non intendo dire di più dell' arte di Giacomo Cozzarelli, perchè credo di doverne trattare in una prossima occasione, ma voglio riaffermargli la paternità del gruppo dell' Osservanza contro l' attribuzione a Francesco di Giorgio Martini fatta dallo storico della scultura senese del quattrocento, lo Schubring.

Veramente lo Schubring non si affatica molto a provare. Gli basta di dire: « Eigenhändig muss aber Francesco die.. Tongruppe... ausgeführt haben » e « .. kein Dokument nennt ihn [Cozzarelli] den Autor dieser Tongruppe, die alles weit überragt, was Giacomo Cozzarelli je geschaffen hat » (1). Ci nasconde anche quelle poche relazioni che deve aver notate tra la Pietà e alcuni dipinti del Martini (per esempio, nella Madonna della tavola di San Domenico), relazioni spiegabili, essendo il Cozzarelli discepolo di Francesco di Giorgio, ma insufficienti a identificare l' opera dell'uno con quella dell'altro. Egli, del resto, non ha assegnato, solo dietro tenui indizi, a Francesco di Giorgio il famoso stucco « la Discordia » del South Kensington di Londra e i due bronzi, che ad esso generalmente si collegano, di Perugia e di Venezia, risolvendo nel modo suo sbrigativo una delle questioni più tormentate dalla moderna critica d' arte?

La Pietà dell' Osservanza è, invece, proprio la cosa più sicura che a noi resti del Cozzarelli scultore. Giacchè, non essendoci di lui opera firmata o documentata, tutta la cono-

---

(1) *Op. cit.*, p. 179.

scenza che ne abbiamo riposa sulla autorevole testimonianza del suo contemporaneo ed amico Sigismondo Tizio che in un passo più volte riportato [1] dà al Cozzarelli «... statuas ad sepulcrum Pandulphi ad Capriolam ...», il S. Sigismondo del Carmine e il S. Vincenzo di Santo Spirito.

Per la Pietà c' è, poi, una conferma all' attribuzione nel fatto che committente ne fu Pandolfo Petrucci, cioè quegli che si servì costantemente (per il suo palazzo, per S. Maria Maddalena a Tufi, per l' Osservanza) dell' abilità del Cozzarelli.

E fu questo lavoro, che è il più squisito di quanti ne abbia Siena della fine del sec. XV, eseguito con ogni probabilità nel 1498, l'anno notato a margine della riferita notizia nel frammentario libro di memorie dell' Osservanza e l'anno susseguente a quello segnato nella iscrizione intarsiata sugli armadi di cui il Magnifico volle adornare, colla Pietà posta sopra il suo sepolcro, la sagrestia della chiesa francescana.

GIACOMO DE NICOLA

---

[1] Ultimamente nell' importante catalogo delle statue in legno e in terracotta toscane fino al primo cinquecento redatto con grande cura dal von Fabriczy (« Beiheft z. Iahrbuch d. k. k. Preuss. Kunsts. », 1909, p. 79).

P. S. - Per chi ancora avesse bisogno di prove farò notare che, cercandosi attualmente da un valente restauratore di rifissare nelle statue le dita che giacevano in mucchio a parte, sono state trovate parecchie dita che non possono convenire a nessuna delle statue oggi nel gruppo. Eppure quelle dita sono modellate ugualmente che le altre, e non certo a caso si trovano colle altre confuse.

NOTIZIE

Di alcuni lavori nel Duomo di Siena. C' è anche quest' anno qualche cosa di nuovo da osservare, nelle regioni dell' arte, intorno al Duomo, che a un diligente ed avveduto spirito di conservazione offre sempre di molto da pensare e da fare, quando specialmente infiammi un animo così aperto al culto del bello ed all' amore dei monumenti nostri, come quello dell'operaio della Metropolitana, cav. Francesco Venturi Gallerani. Ci sarebbe caro pertanto che alla sua instancabile solerzia potesse sempre tener dietro la meritata soddisfazione delle opere ben riuscite nella comune contentezza. Di due lavori, compiuti in Duomo ed or ora scoperti alla vista di tutti, vo' dar contezza ai lettori della « Rassegna »; uno di piccol momento, se si guarda alla natura ed alla mole, ma che per l' opera d' arte intorno alla quale si è aggirato esige qualche parola: un altro di assai più conto, perchè svoltosi intorno ad una delle parti del tempio nelle quali il problema storico e artistico del Duomo apparisce più complesso.

Della fitta graticola girata sopra il parapetto dell'organo, che si abbella del gentile intaglio di A. Barili e di G. Castelnuovo, dirò solo che L. Zalaffi ha traforato e battuto maestrevolmente, secondo il disegno dell' architetto A. Socini, quella ferrea lamina ond' è composta; ma che non era quello un luogo da graticole. Se volevansi ad ogni modo sottrarre alla vista del pubblico durante le sacre funzioni le bonarie facce de' musici, e non sovveniva altro mezzo a ciò fuor della grata, andava allora rammentato che quella lì non era una cantoria da servire alla cappella dei musici ma un semplice e angusto ballatoio per condurre al suo posto il maestro suonatore degli organi. Anche se non lo dicessero i documenti, la disposizione stessa di quel passaggio non ne lascia dubbio: e basta guardar come ci stanno a disagio, impalati e fitti, i cantori, per convincersi ch' essi son fuori di casa loro. La cantoria della cappella era invece quella dell' organo opposto, che più delicato appunto e dolce di suono meglio si addice all' accompagnamento del canto:

mentre l'organo sopra l'entrata di sagrestia, più gagliardo di suono e più copioso di registri, era ordinato al servizio della officiatura, indipendentemente dalla cappella.

Ciò premesso è facile intendere come per i bravi maestri di legname che nel 1510 adornarono l'organo con quel magnifico lavoro, il corpo del ballatoio a parapetto, non dovendo servire che al passaggio da una parte all'altra, formò elemento prospettico di base alla decorazione collegato intimamente con la base minore sulla quale elevansi i pilastri della facciata. Interporre oggi una fasciatura di ferro, sia pur traforato e dorato, che tra la base inferiore e i pilastri sottragga allo sguardo la base immediata co' suoi ornati pannelli, non sembra veramente un bel servizio reso a quell'opera d'arte. Altri potrebbe anche osservare che in ogni modo sarebbe occorsa una maggiore rispondenza di stile e di gusto tra gli ornati della graticola e quelli dell'organo, che sarebbe stato assolutamente necessario il ripiombare dei pilastrelli divisorî delle parti di essa sopra quelli del parapetto e non sopra i pannelli e che finalmente la graticola andava piantata in piombo sulla grossezza del parapetto e non sull'aggetto della cornice di cimasa, come vedesi con effetto sgradito. Ciò, senza dubbio, avrebbe reso ancora più disagevole il servizio della cappella, ma da questo doveva meglio intendersi l'inopportunità del provvedimento. Riflettendo per altro che alla fine dei conti non v'è che da svitar le grappe per togliere di là quell'ingombro e con minor disaccordo e sconcio adattarlo altrove, passo alla considerazione del più importante lavoro.

Prima un po' di storia per vederci più chiaro, poichè se a questo lume in certi lavori non si ricorre diligentemente c'è da prendere delle cantonate senz'avvedersene in tempo. Allora che nel 1356 abbandonavasi la fabbrica del Duomo nuovo, tratta su secondo il disegno di Lando di Pietro, a buon punto nella parte anteriore, essa era giunta dalla facciata al punto d'innesto con le mura del Duomo vecchio. Parve proprio che i senesi non si volessero arrendere dinanzi alle insuperabili difficoltà che quando vi batterono il capo. Le muraglie perimetrali della nuova costruzione, che da una parte furon presto demolite e dall'altra perchè più resistenti e in parte già adorne son ritte ancora, venivano a contatto ormai con quelle del vecchio Duomo dalla scesa e scala di S. Giovanni, dove l'ingrandimento del tempio era già salito, innanzi al principiar del nuovo Duomo, sino al piano della chiesa. Il grandioso corpo della nuova costruzione, ideata da Lando di Pietro, constava di cinque campate, l'ultima delle quali veniva a

piantare il suo pilastro d'angolo per il passaggio al transepto, come ben si rileva dall'esame icnografico, quasi dov'oggi vediamo elevarsi la colonna isolata della cappella del Sacramento, donde voltando il muro si ricongiungeva con quello dell'antecedente costruzione. All'esterno però, sollevata già questa, come si è detto, sino al piano del Duomo, era necessario lasciare contro l'angolo di concorrenza dei due muri un gran contrafforte, somigliante a quelli tirati su in opposizione alla spinta delle altre arcate interne, ma assai maggiore, perchè mentre più robusto lo richiedeva il complesso sforzo delle varie arcate che con poderosissima spinta facevan capo in quel punto, ne apprestava opportuna base quella massiccia mole fortemente aggettante, che nel lavoro di costruzione del duomo vecchio congiungeva la muraglia absidale a quella del transepto. Accadde pertanto, per cagion di questo gigantesco sprone, che all'ultima campata della faccia esterna del Duomo nuovo rimanesse una superfice più piccola, di circa la metà, che alla faccia interiore; dove dovendo pure aprirsi una delle grandi bifore a doppia sezione di così elegante e solenne trovata dell'orafo architetto, questi era obbligato a ricorrere ad un savio espediente per accordare l'effetto estetico sì di dentro sì di di fuori con la libertà della luce, che dalla finestra doveva passare in chiesa.

È noto che in simili casi, quando non si potesse ottenere la regolare rispondenza tra l'apertura interna e la esterna delle finestre a causa dell'incontro e della congiunzione dei muri, onde alle voltate resta diminuita la loro faccia esteriore, era uso comune di attenersi all'espediente di una più o meno forte obliquità di strombo la quale rendesse possibile far riuscire nel mezzo della respettiva faccia o campata sì di fuori che di dentro il prospetto della finestra: e solo quando neanche così si fosse potuto raggiungere il desiderato scopo, ci si rassegnava a lasciar di dentro un po' fuor del mezzo la finestra. Quello che sempre si evitava di proposito era di crear finestre cieche, di semplice apparenza all'interno, contandosi tra i più essenziali elementi di bellezza nell'arte gotica la larga ed equilibrata diffusione di variopinte luci sotto le vôlte dei suoi stupendi templi. Può dunque immaginarsi se avrebbe voluto romper qui Lando di Pietro quella affascinante armonia che spicca come il più grande e suggestivo carattere del suo disegno. Con quegli altri finestroni allineati nelle prossime campate, come concepire l'ultima campata al buio, specialmente, succedendo a un'altra priva di finestra perchè tutta ingombra, specialmente all'esterno, dalla porta laterale? E il finestrone fu aperto, fattone

risponder di dentro e di fuori il prospetto nel mezzo della parete; ma per ottener questo, bisognò provvedere al passaggio della luce con uno strombo fortemente obliquo, che nel difficoltoso intaglio dei ricchi trafori ed ornati a sbieco ond' è adornato, offrì a' pazienti maestri di pietra il modo di mostrare la loro valentia. Che questo finestrone fosse finito al momento dell' abbandono del nuovo Duomo, non vi ha dubbio; e la parte superiore, dall' imposta dell' arco a tutta la cuspide, che rimase intatta sino a noi sotto la gronda del tetto e la vôlta della chiesa, n' è sicura riprova.

Quando poi Domenico di Agostino, voltisi gli animi dei senesi al più modesto e sicuro concetto di trarre a fine l' ingrandimento della loro cattedrale verso Vallepiatta e sulla chiesa di S. Giovanni, entrava a capo dei nuovi lavori, trovava già fissata l' opera a lui commessa, non restandogli che da svolgere la costruzione, quale era venuta su sino al piano della vecchia chiesa e quale oggi la vediamo anche noi. Non toccò a lui tuttavia di condurla a compimento; ma i lavori primi furono suoi. Dovette farsi dal demolire (se era tutta finita) quasi mezza dell' ultima campata di Lando di Pietro, e dal ritirare, diremo così, addietro, il pilastro d' angolo quanto lo esigevano le giuste misure della campata nuova; poichè quel canto a squadra che venendo a fine la costruzione di Lando sarebbe stato tratto su a contrafforte, tornava ad aprirsi secondo il primitivo disegno ad una cappella, senza perder nella grossezza dei muri la solidità di contrafforte. E perciò alle tre facce contigue di quella muraglia tre volte piegata ad angolo retto, spettava a tutt' e tre la finestra; ma la faccia già appartenente alla estrema campata del Duomo nuovo, con la nuova sua finestra dal mezzo del suo interno rispondeva e dritto all' apertura esterna del finestrone esistente; trovando impedimento nell' obliquo suo strombo, che nella nuova costruzione da un lato doveva ceder posto alla nuova e dall' altro restar chiuso nella muratura addosso al pilastro d' angolo.

Non se ne preoccupò il capomaestro, e rotto quanto d' impedimento gli si opponeva, aperse la sua nuova finestra con maggiore sguancio di dentro che di fuori, com' era nelle altre, e si studiò di limitarla all' esterno, tra i due pilastrelli rettangolari, che formavano già l' estremo limite del prospetto, e convenivano di misura e di forma con quelli, in egual disposizione, dei finestroni nuovi: ma niente oltre il bisogno guastò dell' opera anteriore, onde, scomparsa la parte destra dello strombo e serrata dalla nuova muratura la sinistra accanto al pilastro, restò intatto quanto su-

perava l'arco nuovo; e quindi sopra alla seconda bifora sollevavasi intatto il culmine della prima dal cornicione d'imposta dell'arco in su, con la sua cuspide e con i suoi pinnacoli.

Non toccò, lo abbiam detto, a questo architetto il lavoro della decorazione esteriore, che fu rimandato verso la fine del secolo; a chi avrebbe diretto allora i lavori, il pensiero dei necessari accordi nel dissidio delle due finestre intersecate.

L'intonazione decorativa per l'esterno di questa parte absidale del duomo venne, non par dubbio, dalla facciata di S. Giovanni, disegnata nel 1382 da Jacomo di Mino del Pellicciaio, che soprintese un tempo ai lavori tutti; e poi Giovanni di Cecco, cui s'appartiene il merito della massima parte della costruzione e dell'abbellimento della cattedrale sul cadere del secolo, vi si attenne sostanzialmente tenendo conto dei principali elementi decorativi. Così della facciata vi ricorre, pur senza cuspidette, il colonnato cieco, così le modinature dei cornicioni e così i prospetti delle finestre a cuspide con la stessa modinatura degli sguanci. Forse anche il coronamento, se fosse venuto ad effetto, si sarebbe svolto sul motivo delle mensole fogliate e degli archetti che risvoltano dalla facciata del Battistero. È assai probabile che tutto questo lavoro di decorazione esterna avesse principio insieme con quello della facciata o meglio quand'essa fu salita a una certa altezza; perchè il cornicione fregiato di neri quadrilobi ad intarsio, che gira di dentro e di fuori tutto il duomo nuovo spartendone in due sezioni le lunghe finestre, entra pure nella facciata di S. Giovanni, giungendovi proprio drítto dal fianco del portale che dà sulla via di Monn'Agnese, e servendo d'imposta agli archi delle nuove finestre, alle quali adorna tutte le sagome dello sguancio, sin sopra il capitello della colonnina che spartisce la bifora. Procede poi intiero da quello delle finestre della facciata di S. Giovanni il rimanente ornamento delle finestre laterali dell'abside, con ampio sguancio assai risaltato, con variati trafori agli archetti, e con due pilastrelli rettangolari di fuori, proprio come nei finestroni di Lando di Pietro, che sopra al capitello sostengono una gorgolla e poi lascian guizzare in alto il sottile pinnacolo; mentre sopra l'arco si inclina la cuspide con la sua formella triloba nel timpano ad accogliere la mezza figura di un santo. Un'altra caratteristica presentano queste finestre per confermarne l'origine da quelle della facciata suddetta; un pinnacolo simile ai finali movendo da una mensola o beccatello, si eleva a metà dei pilastrelli laterali, ravviva con qualche movimento la semplicità delle linee e, senza gravezza, aggiunge grazia

al prospetto. E poichè questa parte del duomo non ricevette mai il pieno compimento del suo ornato, non possiamo dire se queste finestre o non avessero mai o perdessero poi questi pinnacoli laterali, che oggi non troviamo in altre che in quella coincidente col finestrone del duomo nuovo.

Le alterazioni subite dal duomo durante il seicento, col ridurre tutte le finestre ad una metà, o meno di luce, guastò anche questa singolare parte del duomo dove all' esterno la finestra fu ridotta un' apertura rettangolare: e perciò ai tempi nostri non giunse intiero il prospetto del finestrone, se intiero lo aveva ricevuto. È certa però e ben palese l' intenzione dell' architetto, al quale si debbono queste finestre: egli non si dette gran pensiero del finestrone che trovava nella muraglia dove l' ingrandimento del duomo ne voleva un altro di suo, ma si valse di quanto gli poteva in quello servire all' opera propria: e poichè venivan quì, proprio nell' angolo, a trovarsi accosto due finestre, gli tornò bene di farne un grazioso accoppiamento, come vedesi usato per casi simili in altri insigni monumenti di quei tempi. Così un pilastro rettangolare della finestra, aperta addosso al finestrone del duomo nuovo, divenne, per il suo giusto cadere lungo il canto d' incontro dei muri, pilastro comune del prospetto d' ambedue le finestre, le quali in quel punto dovevan fare un ottimo effetto. Ecco perchè in questo pilastro fu trovato, ed è stato lasciato, il pinnacolo e la sua mensoletta, non nella stessa direzione dell' altro, non sulla faccia del pilastro, ma sul suo spigolo in direzione obliqua ad ambedue le finestre, giacchè non sur una faccia ma sullo spigolo del pilastro passa la linea di divisione di esse. La qual cosa del resto assicura dell' appartenenza di tali pinnacoli al secondo, e non al primo finestrone.

A chi volesse pertanto rimetter le mani su questo caratteristico lato del duomo, si affacciava un triplice problema, degnissimo di meditazione, a voler procedere con ogni cautela. Doveva vincere la partita, nel contrasto, il finestrone di Lando di Pietro, per la curiosa stranezza del suo strombo, e per la grandiosità e la eleganza dei suoi ornati, molto più che questo era l' unico rimasto, col proprio ornato all' esterno? Doveva invece prevalere la scrupolosa diligenza di ricondurre il più possibile la cattedrale alle naturali sue condizioni nelle quali il trecento la lasciò, restituendo la gemella alla graziosa finestra, che si apre a lato, senza riguardo alle reliquie di un caratteristico episodio della sfortunata opera di Lando di Pietro? Non era finalmente

meglio, seguire l' esempio dell' architetto trecentista, che dette compimento al duomo, pigliando come lui di mira il maggior vantaggio del monumento destinato alla vita e così compiendo le due finestre gemelle; ma lasciando al tempo stesso, e meglio scoprendo con opportuni restauri agli occhi degli studiosi e degli amici dell' arte, quel tanto che sopravanzava del finestrone anteriore? D' altra parte, quando di questo s' era potuto mostrare il singolar caso, così elegantemente risoluto dell' apertura a sbieco, e la sommità dell' ornato di prospetto, il resto era facile a sottintendersi, e con le parti comuni esistenti negli altri chiunque poteva rendersi sufficente conto dell'intiero finestrone.

Rispondendo affermativamente al primo quesito, la diligenza della conservazione dell' edificio destinato alla vita, ossia il duomo attuale, sarebbe rimasta, secondo me, sopraffatta dalla preoccupazione archeologica, non dubitandosi di cavare un occhio ad un corpo vivente per ridar l'apparenza del vedere ad uno di un corpo mummificato. Col sì al secondo quesito uno spirito d' eccessivo rigore nei diritti di conservazione del corpo vivo avrebbe inutilmente mancato di rispetto ad un prezioso avanzo d' un' arte mirabile: ma col seguire i concetti donde muove la terza domanda, che sono quelli indicatici in sostanza dal savio fare degli architetti dai quali furono diretti gli ultimi lavori del duomo, non si sarebbe proprio risposto e soddisfatto, secondo ragione, ad ogni giusta esigenza?

Ormai però quelche è fatto è fatto; l'Opera del duomo, secondo il disegno del suo architetto A. Socini, ha risoluto il problema nella prima maniera; e sotto tale aspetto meglio non poteva interpretarsi e riprodursi l' opera di maestro Lando. Architetto e maestri esecutori meritano per ciò larga lode. Ma se il giorno, che, accortosi di quegli avanzi del finestrone anteriore dentro il muro delle spallette del successivo, il prof. Socini mi chiese la spiegazione, diremo così, archeologica del caso, avessi potuto supporre ch' egli s' innamorasse addirittura della sola visione della lunga bifora di maestro Lando senza alcuna pietà delle gemelle, tuttor vivamente congiunte all' organismo del nostro duomo, mi sarei arrischiato da amico a porgli innanzi sott' ogni aspetto la questione, non perchè mi giudicassi capace a suggerire un indirizzo, ma perchè potesse dirsi interamente esaminato il problema, prima di passare irreparabilmente ad una risoluzione, che e per la spesa che costa e più per la gravità del caso, era degnissima di lungo riflesso e di maturo consiglio. Egli, certo, avrà tutte vagliate e

pesate per bene le varie ragioni; ciò non toglie che ad altri il presente lavoro possa sembrare la distruzione di una pagina d'un libro completo e necessario all'uso, per farne spiccare un frammento d'altra dicitura, che pur da quanto aveva lasciato libero nei margini intatti il nuovo scriba, poteva essere inteso abbastanza.

V. Lusini

La Fonte Gaia. Più volte abbiamo udito amare lagnanze da parte dei forestieri perchè questa bellissima fontana, la quale per quanto non più quella uscita dalla divina mano di Iacopo della Guercia, è pur non indegna riproduzione dell'opera di quel grande, vedesi per lunghe ore del giorno abbandonata alle bizzarrie spesso un po' vandaliche di nuvolate di ragazzi, ai quali serve di palestra di giuoco. Dire della poca limpidezza delle acque nelle quali si specchiano le figure leggiadre dei bassorilievi è inutile, bastando passarvi per provare il dubbio che in quella vasca rifluisca un rifiuto di qualche pozzo nero. Per la dignità dell'arte e per l'onore di Siena, potrebbe pigliarsene un po' più di cura il Municipio, le cui guardie benchè di continuo veggansi presso il palazzo del Comune, non si accorgono, a quelche pare, di quanto accade lì di faccia, specialmente in queste serate estive.

La Porta dei Tufi. È meritevole di efficace considerazione la domanda che da diverse parti ci viene rivolta; se cioè non fosse assai conveniente per la città, che quella porta per la quale si va al cimitero monumentale ed è quindi molto frequentata, fosse ridotta al suo stato di origine. Si vede benissimo tutto il bel sesto acuto dell'arco slanciato, si veggono le sue spallette in ottime condizioni; di dentro e di fuori tutto apparisce tale da far capire che con poco potrebbe ottenersi una bella porta. Così, com'è, quasi tutta murata, sembra proprio l'entrata d'un tinaio, che se poteva tollerarsi a' tempi de' tempi, oggi è una vergogna vera. Che ci vorrebbe a rimediare? Anche non volendo rimettere in ordine il torrione coi suoi archetti e con la sua merlatura, così bene indicata nelle mura adiacenti, ma tirar giù quel brutto muraccio e riaprir tutta la porta munita di convenienti affissi, non dovrebb'esser poi lo spianto della Intendenza di finanza nè del Comune.

ATTI DELLA SOCIETÀ

MOSTRA D' ARTE

Il Consiglio direttivo, nell' intento di far conoscere ed apprezzare al maggior numero di amatori e cultori dell' arte, le opere dei nostri Soci e Collaboratori, ha deliberato che si tenessero nei locali della nostra Società, delle Esposizioni periodiche, delle quali si è iniziata la serie con questa riuscitissima mostra.

Vi hanno preso parte il pittore Augusto Bastianini, lo scultore Fulvio Corsini, il pittore Antonio Salvetti, l' incisore Guido Colucci.

La mostra che ebbe luogo dal 29 giugno al 10 luglio, fu inaugurata con i discorsi del Presidente Fabio Bargagli-Petrucci, e del Socio Francesco Sapori ordinatore della Mostra, che qui pubblichiamo.

Discorso del Presidente

Signore e Signori!

La Società nostra ha sette anni di vita ed ha già otto sorelle in Toscana, due nel Veneto ed una in ciascuna delle città di Roma, Milano, Genova, Perugia, Ancona.

Altre nasceranno presto e la famiglia doventerà tribù; la Società cittadina sarà parte di una Federazione nazionale che scioglierà il voto antico di arruolare quanti in Italia amano l' arte senza fini secondi, quanti difendono i monumenti senza sfruttarli, quanti studiano e discutono senza essere nè incettatori, nè mediatori nè mercanti di antichità.

La schiera di questi volontari difensori delle glorie e delle bellezze d' Italia è oggi numerosa e la sua bandiera può vantare molte battaglie e non poche vittorie.

Noi del manipolo senese, nati fra i primi, abbiamo operato fra i primi (e non inutilmente) seguendo due vie, usando due mezzi, d' immediata l' uno e di mediata efficacia l' altro.

Da prima occorreva scuotere il sonno di molti e anche di quelli che avevano la proprietà o la custodia delle opere d' arte antica e con sforzo grande smuovere il macigno burocratico, inerte da tanto tempo su la pendice fiorita dell' arte.

Bisognava subito dopo preparare la via al macigno rotolante ed esercitare le forze, specialmente quelle dei giovani, alla nuova ginnastica dello spingere innanzi la pigra idea di una Italia non fossile ma rinascente, anche nell' arte, dalle sue stesse vigorose radici.

Facile sarebbe stata la critica se si fosse potuto dire che gli Amici dei Monumenti inebetivano nella contemplazione di forme vecchie e le adoravano perchè vecchie ancorchè brutte, nulla sapendo e nulla volendo sapere della vita che si agitava irrequieta intorno alle loro crisalidi.

Comodo sarebbe poi stato per i futuristi dimostrare che l'opera nostra consisteva nel descrivere con inarrivabile fedeltà il color del manto di una Madonna trecentesca o nel tradurre in carta millimetrata le sembianze di un rudere qualunqne o nel pubblicare un po' di latino scadente cavato da un codice di pergamena gialla e mangiucchiata dai topi.

I nostri critici, cioè i nemici degli Amici dei Monumenti, si son provati a dir questo ma abbiamo potuto chiuder loro la bocca:

Guardate come si compone la nostra schiera. Ci sono molte autorità ma non ci sono le *Autorità;* ci sono uomini e donne, professori e scolari, tecnici, specialisti, eruditi, operai, simpatizzanti, persone di talento e di buon senso che discutono, altre che vengono per stare a sentire, ma di ufficiale, di formale, nulla.

Il desiderio di tutti è quello di veder molte cose belle, di veder tutto, di veder più volte. Lo studio dell'antico non è per gli Amici una manìa sconclusionata, come alcuno ha detto, ma il mezzo migliore per formare e consolidare il gusto, perchè l'abitudine della osservazione fa nascere un amore grande per tutte le cose belle che vediamo trionfare o nascondersi in ogni angolo del paese nostro. Allora diveniamo gelosi di queste bellezze e guardiamo in cagnesco chi ardisce toccarle, chi tenta rapirle oltre Alpe e oltre oceano; allora finalmente sentiamo un certo orgoglio nazionale che ci sprona a non tollerare confini nel tempo

Siamo su la via delle conquiste e non vogliamo che l'Italia sia celebre soltanto per il cielo turchino che non abbiamo fatto noi o per i costumi pittoreschi che noi abbiamo distrutti, ma la vogliamo grande anche nella continuazione di quell' arte creata dalla potenza e dalla ricchezza passate, la vogliamo forte di quella gloria che fu veramente nostra sebbene strapazzata dalle Guide e calunniata dalla bocca dei ciceroni.

Questa è la seconda parte del compito degli Amici dei Monumenti e noi abbiamo cercato di soddisfarlo modestamente con le pubblicazioni, con le conferenze e con queste piccole Mostre.

Signori!

È la terza volta che nostri Consoci espongono nelle Sale nostre i loro lavori, come ardite, sincere offerte del loro ingegno deposte su l'altare della Patria e io Vi ringrazio per essi e per la Società di avere partecipato a questa festa di famiglia.

Francesco Sapori, valente nostro commilitone, Vi presenterà i quattro artisti di oggi con la medesima ardente fede nei destini dell'arte italiana che dettò le mie parole disadorne e se, come spero, un giorno i nomi di questi artisti risuoneranno onorati su gli altri, gli *Amici* di Siena ne godranno e la visione di bellezze antiche trarrà nuovi intelletti all'aspirazione di grandezze nuove.

Discorso del socio Francesco Sapori

Noi celebriamo oggi, nella vecchia città dei sogni, col prestigio del sole, la festa della giovanezza operante e pensosa; noi rinnoviamo con salda fede il rito dell'Arte, consacrato dalle memorie, benedetto dai presagi.

Né sembri inesatto ch'io parli di gioventù, poi che se alla Mostra partecipa Antonio Salvetti, già maturo nella tecnica e conscio di alti onori, la Dea che qui ci raduna compie il miracolo di un perpetuo rinnovellarsi di primavere. Gli altri sono nel fiore dell'età, pugnaci al proseguimento dell'opera, tenaci ad esprimere le forze vergini del loro sentire, con l'anima aperta come una corolla ai raggi solari.

Sospinti dal desiderio, come figli verso la comune madre, vengono insieme alla città di Duccio, dopo essersi cibati di lei come d'un frutto saporoso, dopo essersi inebriati di lei come d'un'essenza sottile, dopo essersi prostrati ad adorarla come una maga, come una regina.

E Siena, senza stromenti di clangore, saluti oggi questi che tornano coi cuori schietti e le fronti pure, avendo compiuto una assidua fatica. Essi recano un messaggio di poesia e narrano una storia di secrete gioie; hanno schiantato gli ostacoli e attinto un vertice di splendore, hanno abbattuto i ceppi e disteso l'ala al volo di Ganimede.

Augusto Bastianini presenta una serie numerosa di bozzetti, grandi quadri di rapido tócco, di tono maggiore, di misteriosa ve-

latura; inoltre espone una mèsse di disegni, densa e tralucente come un maggese di spiche mature, corretta come gli esemplari più vitali della nostra tradizione, classica nel ritmo, libera di pastoie, frangente ogni legge accademica nel risalto delle linee su la tinta neutra de' fondi.

Disegnatore sommario e incisivo, il Bastianini imprime su la carta tutto il magistero dell'arte propria, si appalesa intero nei rapidi abbozzi, costringe ad armonia segni malcerti; a guisa del drammaturgo Roberto Bracco, cui gesti e pause servono meglio che le parole a rendere eloquenti i personaggi.

Contemplando codesti disegni, ove la natural vivezza si nasconde all'occhio inesperto del profano, ove lo studio è tenue nei modi, gagliardo negli effetti, io penso alle parole che i Goncourt riferirono all'amabile Fragonard: « La légèreté est sa decence »; leggerezza di sfumature che rievoca riflessi di velluto, trame sottili che fanno pensare a serici ricami.

Oltre a nudi di sana fattura, a testine ricciute di bimbe da' grandi occhi interrogativi, a vecchi pieni di brio, il Bastianini espone una schiera di dame, corona aulente cui compongono le figlie del più gentil sangue senese.

Al pittore si allaccia l'acquafortista *Guido Colucci*, maestro d'eleganze, da pochi anni inteso all'incisione, ma con sì onesto impegno, con sì palese noncuranza del chiasso e della fama, da meritar vivissima lode, oltre che per i prodotti del suo ingegno, per la modestia che lo distingue tra la folla contemporanea degli arrivisti d'ogni specie. Ora realista, ora allegorico, egli non ha mai abbandonato la sincerità, anzi più e più studiandosi nelle interiori scaturigini, ha ottenuto — mediante prove di tecnica diversa — incisioni stupende per gusto e raffinatezza.

Antonio Salvetti reca dal paese natale in vasti quadri la melanconia de' poggi toscani al tramonto, un trittico dell'autunno di tinte basse, del colore delle foglie morte, delle cose che abbuiano, delle liete stagioni che scompaiono; un pastello « Mamma povera », soggetto molto sentito e commovente; un grande ritratto femminile a olio; infine varii pastelli di gamma vibrante.

Ultimo appare, con la sua plastica finita e serrata, *Fulvio Corsini*, l'amante della solitudine, il celebratore del silenzio, sempre estasiato davanti alla bellezza che racchiude un pensiero, sempre innamorato del sogno a traverso gli spasimi dell'opera cotidiana; quegli che scolpì la testa della peccatrice Sapìa, non chiusa nella tenebra della sua malvagità, non spenta nel gelo del suo

pianto dirotto, ma purificata dal pentimento dall' angoscia e dalla espiazione, fatta quasi angelica, come bianco fiore scivolato da un orlo rupinoso entro l' Abisso.

Il busto di « Gigliola », la vergine che vigila dal fondo di questa parete su le quattro sale dell' Esposizione, come una figura lapidea, come un'erma protettrice, inspirò a un verseggiatore adolescente alcuni umili versi:

Gigliola, sempre che il mio cor sognante
Trovar potesse una perfetta pace,
Tu saresti per lui gioia verace,
O fanciulla dal mite occhio raggiante.

Tu non sapresti la carezza audace
E non pur la lussuria provocante:
Non avresti nel cor pago costante
Ambage oscura o palpito fallace.

Tu la gioia perenne, e la secura
Fede, tu la gentil che soffre ed ama,
Al gaudio parca e forte alla sventura.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

E, da questa marmorea figuretta, legittima figlia del più puro Rinascimento italico, volgiamo lo sguardo alle circostanti pareti.

Ecco novelle manifestazioni di grazia e d'incanto, ecco novelle espressioni di beltà e di fede, trasmesse alla materia da artefici solitarii. Sono esse una primavera diversa di colori e di respiri: tenue a volte e soffice come piuma, a volte aulorosa e suadente come bocca di donna, sgargiante e gemmata altre volte come coda di pavone al sole.

Chi può ragunar nel giro di poche frasi il significato d' una statua compatta, le armonie iridate d' un quadro, le peregrine virtù d' un disegno, i solchi ingegnosi della punta metallica sur una lastra di rame?

Il visitatore tenga gli occhi bene aperti su le opere che incontrerà nelle sale della Mostra; componendosi un' equa serenità di spirito, contempli e raffronti e goda: tanto più gagliardo sarà l'amore, quanto più profonda sarà la conoscenza. Poi che gli esemplari di arte su i quali balena l' orma vivace d' un pensiero; ne' quali si

annida il solingo anelito d'uno spirito interrogante con ardore; da' quali emerge una sintesi di linee armoniose; sono — a chi senta — fonti perenni di cognizione, polle inesauribili di letizia.

Ed ora, visitatore assetato di perfetta bellezza, non ti tengo più prigioniero. Va e sii pago: il sorriso di « Gigliola » ti accompagni.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE"

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Bellucci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI, *Direttori*
PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI, *Redattori*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI — FASCICOLO II-III

SOMMARIO

Pag.

Dott. ADOLFO MORINI - Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in Cascia 31-35

PIERO MISCIATTELLI - Un cassone nuziale di Matteo di Giovanni 36-38

F. M. PERKINS e G. DE NICOLA - Alcuni dipinti di Lippo Vanni 39-41

IRENE VAVASOUR-ELDER - Un dipinto senese nella Pinacoteca di Lucca 42

VITTORIO LUSINI - Per chi studia il Cozzarelli (Un'altra nota critica) 43-59

GIACOMO DE NICOLA - La Pietà di Quercegrossa . 60-64

Notizie:

Il Coro del Duomo — La polizia municipale e le opere d'arte — Un Regio Decreto — All'Osservanza — Alla Badia a Rofeno — Ai ruderi di S. Galgano — Alla chiesa di S. Girolamo — Al Seminario — Nel primo chiostro del Seminario — Ad Asciano — A Montisi — Notevoli restauri — Scoperta a Tocchi — Altri restauri 65-68

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VI (1910)

Esce 4 volte all' anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno V (1910)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all' anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d' insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell' arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d' abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d' Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
Rassegna d' Arte Senese. (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all' Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI. FASC. II-III. - 1910

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1910

Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in CASCIA

Fuori delle mura di Cascia, in vocabolo Romagnano, fu costruita intorno al mille una chiesa dedicata a S. Antonio abate, alla quale fu annesso un monastero di monache benedettine. Nel secolo decimoquinto — come accadde per quasi tutte le chiese di Cascia — fu abbandonato l'antico tempio e fu innalzato il nuovo nel luogo ove attualmente si vede. Il terremoto terribile del 1703, che quasi distrusse del tutto Cascia, fece crollare la navata dell' odierna chiesa, la quale fu restaurata quindi alla foggia delle chiese settecentesche. Di antico sono restati l' abside ed il coro monastico, comunicante con quello per una finestra chiusa da un'elegante griglia in ferro battuto del secolo decimoquinto.

L' abside è interamente ricoperto di affreschi, rappresentanti sul vòlto i quattro evangelisti e sulle pareti la storia della vita di S. Antonio: ma un barbaro gusto fece ricoprire questi ultimi con imbiancatura a calce. Qua e là vengono mostrandosi a seconda che la calcina è caduta od è stata tolta via: son figure graziose, teste venerande che occhieggiano ed attendono che una mano esperta e provvida ritorni tutto alla luce.

Il coro monastico invece è assai ben conservato, ed è tutto ricoperto da affreschi rappresentanti la vita di Cristo. Le pareti laterali e quella d' ingresso sono ripartite in tanti quadri disposti in due ordini. La suddivisione nel primo ordine è fatta da colonne a spirale; nel secondo da rettangoli con ornati aventi nel centro medaglioni con teste umane, tra le quali — nel secondo di sinistra — sembra ravvisare il

ritratto dell' artefice che eseguì gli affreschi. Sulla parete di ingresso a sinistra si veggono, in basso: *Cristo al limbo*, in alto *la cattura di Gesù nell' orto di Getsèmani*, e *S. Pietro che ha tagliato l' orecchio a Malco;* a destra, in basso: *Gesù deposto dalla croce è dato in grembo a sua madre,* in alto: *la orazione di Gesù nell' orto.* Sulla parete sinistra vi sono in basso: *la resurrezione, Gesù che sale il Calvario, la crocifissione;* in alto: *Gesù legato e fustigato alla colonna, la coronazione di spine, Gesù innanzi a Pilato che se ne lava le mani.* Sulla parete destra in basso: *l' Angelo che annunzia la risurrezione di Cristo alle Marie recatesi ad ungerne il corpo, Cristo risorto che si mostra alla Maddalena, la deposizione dalla croce;* in alto: *la lavanda dei piedi agli Apostoli, l' ultima cena* (S. Giovanni riposa sul seno di Gesù, che pone la mano sul piatto insieme a quella di Giuda), *l' ingresso di Gesù in Gerusalemme.*

Sulla parete di fondo è rappresentato il Calvario; in basso a sinistra leggesi: A. D. MCCCCLXI. Tutta la scena del Calvario è davvero grandiosa: nel centro il Crocifisso, il cui sangue sgorgante dalle mani e dal costato viene raccolto da tre angeli entro calici; il ladrone di destra, come quello di sinistra, non è crocefisso ma legato alla croce; sopra la testa del pentito due angeli ne raccolgono l' anima in un lenzuolo; al contrario dalla bocca del dannato, orribilmente scontorto nelle membra, esce l' anima ghermita da un diavoletto nero: in basso grande sfoggio di soldati a cavallo nel mezzo, a sinistra i soldati che giuocano a dadi la veste di Gesù, a destra la Madonna svenuta fra le braccia delle Marie.

Il vòlto ha nel centro il Salvatore benedicente, circondato da un nimbo di serafini: con la sinistra regge un libro aperto sul quale a caratteri rotondi son le parole dell' Evangelo: *Ego sum lux mundi, via, veritas.* Entro corone di alloro veggonsi intorno le quattro virtù cardinali: vicino all' ingresso la prudenza a destra, e la temperanza a sinistra; verso la parete di fondo a sinistra la giustizia, a destra la fortezza. Sono raffigurate in quattro donne sedute: la giustizia reca una spada nella destra ed uno scudo nella sinistra;

Fot. Tilli, Perugia

L' ultima Cena. — Affresco di Nicola da Siena

Cascia.

Fot. Tilli, Perugia

Gesù davanti a Pilato. — Affresco di Nicola da Siena

Cascia

La Crocifissione. — Affresco di Nicola da Siena

Fot. Tilli, Perugia

Cascia.

Le Marie al sepolcro. — Affresco di Nicola da Siena

Fot. Tilli, Perugia

Cascia.

la fortezza tiene aperta con le mani la bocca di un leone; la prudenza mostra il palmo della mano sinistra; la temperanza versa un liquido da un' anfora all' altra. Sopra la testa di ognuna si svolge un nastro con scrittura gotica: se ne leggono più soltanto due, essendo le altre cancellate dal tempo ed annerite dal fumo. Sopra la prudenza è scritto: « *Io so prudentia sopra ogni altro merito penso nel futuro, nel presente, nel preterito* ». Sopra la temperanza si legge: « *Io so temperantia che temparo l'acqua e vino, do a ogni cosa tempo, regolo, ad ogni vitio mettendo lo freno* ».

Sulla parete destra, tra l' apparizione di Cristo alla Maddalena e le Marie al sepolcro vi sono alcuni versi in difficili caratteri gotici decifrati la prima volta da me, e mandati su richiesta avutane al Cav. Sordini di Spoleto, che li fornì all' ing. G. Sacconi, il quale a sua volta li pubblicò nel 1903 (1) senza averli, come il Sordini, *mai visti*. Essi sono in lode di Nicola da Siena, autore degli affreschi:

« Vincere qui potuit Policreti solus honorem
« Quem pia Sena dedit, Nicholaus, in arte magistra
« Clara deûm templi liquit spectacula turbe:
« Vir fuit ingenio nullo superandus; in arte
« Pirgotilen superare potens, pictorque perenni
« Voce, deos ausus delubris ortare potentes ».

« Ora, fatta la debita parte all' esagerazione retorica del poeta — scrisse il Sacconi (2) — resta pur tanto in questi versi al pittore da meravigliare grandemente come il suo nome e le sue opere siano cadute in così completa ed ingiusta dimenticanza ».

Infatti Nicola da Siena, sconosciuto in tutte le storie di arte, merita una fama migliore ed un apprezzamento più rispondente all' importanza dei suoi lavori. Seguace fin troppo del gran padre della scuola senese, di Duccio Buoninsegna, eguagliò forse il maestro nella disinvoltura dei movimenti,

---

(1) G. Sacconi — *Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell' Umbria*, (1891-92-1900-901), 2.ª ediz., Perugia, 1903, pag. 211.

(2) Id.

nella giusta intonazione dei colori, nella potenza inventiva dei disegni. Duccio fu per avventura più attaccato alla maniera bizantina, mentre Nicola diede ai suoi affreschi un' impronta più naturale e più italiana. Ma nelle grandi linee, nell' insieme di tutto il lavoro, Duccio è sempre il maestro grande, imitato, in alcune parti direi quasi copiato, come nella posizione e nell'atteggiamento delle Marie sulla parete di fondo ove è dipinta la Crocifissione, o sulla parete sinistra nel quadro di Gesù che sale il Calvario, o sulla parete destra nel quadro delle Marie al sepolcro. Chi ricorda il grandioso quadro del Buoninsegna nell'Opera del Duomo di Siena, rappresentante in ventisei splendidi quadri la vita di Cristo, non può far a meno di non rilevare la grande analogia dei due pittori, pur vissuti in epoca così lontana l'uno dall'altro. E perciò appunto, perchè Nicola forse fu troppo seguace di Duccio, che gli manca ancora la prospettiva corretta del paesaggio, che sembra quasi — perchè vissuto sulla fine del decimoquinto secolo — un ritardatario dell' arte. Ma tutta la scuola senese del primo periodo fu tale fino a Taddeo Bartoli, che degenerò troppo dal Buoninsegna coi suoi colori foschi, coi suoi disegni pesanti e negligenti. Anche Nicola in qualche parte abbandonò Duccio, ma lo abbandonò in meglio; lo abbandonò nella grandiosa composizione del Calvario sulla parete di fondo del coro, dipingendo la scena più movimentata, aggiungendo un elegante gruppo di cavalieri su cavalli dalle forme snelle e dalle movenze naturalissime; lo abbandonò dando a quel quadro una varietà caratteristica, dai giocatori di dadi per la veste di Cristo a Longino che ne trafigge il costato, dalle contorsioni stravaganti del ladrone di sinistra alla serenità del ladrone di destra convertitosi, dai trombettieri che chiamano a raccolta agli angeli che vogliono serbare nei calici il sangue che sprizza dalle ferite di Cristo; lo abbandonò tanto in quel quadro da poter asserire che di Duccio non siano restate che la Madonna svenuta col gruppo delle Marie a sinistra. Anche le foggie dei vestiti son diverse: Duccio veste le sue figure alla romana, con la tunica ampia e sciolta; Nicola invece conserva solo la foggia di Duccio per le donne, e veste gli uomini con i costumi

del quattrocento. Così, e nelle stravaganze delle mosse, e nelle bizzarrie degli abiti copiosi ed abbondanti di pieghe, e più ancora nell' avvenenza delle teste femminili, Nicola si direbbe anche imitatore del discepolo del Buoninsegna, di Simone Memmi; l' opera sua è una scelta del buono dell' uno e dell' altro fuso magistralmente col suo pennello.

Col nome di Nicola da Siena — restato nascosto dalla polvere di cinque secoli e mezzo — il primo periodo della scuola senese in cui l' arte era ancora schiava della tradizione e delle leggi ieratiche, non si chiude più forse un po' male con Taddeo Bartoli: il passaggio al secondo periodo, al periodo fulgido di quella scuola, avviene con maggior naturalezza da Nicola a Iacopo Pacchiarotto.

Dott. Adolfo Morini.

NOTA

Del tempo approssimativo a quello cui appartengono gli affreschi di Cascia noi abbiamo finora due soli pittori senesi col nome di Nicola: Niccolò d' Ulisse che nel 1451 dipinse la residenza degli esecutori della Gabella del Comune di Siena (Borghesi e Banchi, *Nuovi Documenti, ecc.* Siena, 1898, p. 170-1) e Niccolò di Mariano che nel 1478 ottiene, per lavori eseguiti in Pistoia, la cittadinanza pistoiese (Milanesi, *Doc. Sen. II,* p. 363). Non ci sono elementi per identificare l' uno o l' altro col Nicola da Siena autore della decorazione pittorica della chiesetta umbra. Non ci sono, cioè, di questo notizie nella sua patria.

Difatti egli è senese solo di nascita, e la sua vita dovette svolgersi lontano da Siena. Ce ne assicura la sua arte, in nessun rapporto coll' arte senese, in stretti rapporti, invece, coll' arte umbra, specialmente con quella che fa capo ad Ottaviano Nelli, e con quell' arte abruzzese che deriva in gran parte dall' umbra, per esempio cogli affreschi della cattedrale di Atri.

Non è il caso, dunque, per le pitture di Cascia, di confronti con Duccio o con altri di Siena, nè di dover modificare le idee che abbiamo sullo sviluppo dell' arte senese.

Giacomo De Nicola

Un Cassone nuziale di Matteo dl Giovanni

Raffigurazioni di scene o di personaggi profani le quali sortano dal ciclo biblico o da quello dell' epopea cittadina, che illuminò di gloria il trecento nelle sale del Palazzo pubblico, è assai raro di riscontrare nella storia della pittura senese, anche in pieno rinascimento.

I pittori del sec. XV sono noti, in Siena, per la loro fedeltà alla tradizione religiosa. Quindi mi sembra interessante per lo studioso d' un' arte fascinatrice come la senese di scoprire i rari e timidi ardimenti di quei pochi che osarono trattare soggetti mitologici nella città mistica per eccellenza, e che velarono il sensualismo classico d' un certo pudore cristiano, e rivestirono eroi ed eroine dell' antichità con i medesimi abiti spirituali onde abbellivano le loro dolci madonne. Un prezioso documento di questo modo di sentire e di esprimere la vita ed il mito è il disco da porta di Girolamo di Benvenuto che fa parte della collezione Jarves a New Haven Connecticut, e raffigura *Amore bendato dalle Vergini,* del qual dipinto ci offerse un' illustrazione il chiaro critico F. Mason Perkins nel fascicolo (II-III anno I) di questa Rassegna.

Un altro consimile e non meno prezioso documento, affatto sconosciuto fin qui, lo troviamo in una tavola che io non esito ad attribuire a Matteo di Giovanni, la quale si trova nel palazzo dei Marchesi Chigi-Zondadari in Siena e che originariamente doveva appartenere ad un cassone nuziale.

Tre eroine della castità appaiono nella detta tavola scompartita, con elegante architettura, in tre riquadri, e di ciascuna si vede in alto il nome, ed in basso una targhetta ove ricorrono tre versi illustranti le sue virtù ed il fato crudele cui soggiacque. Queste donne sono « *Hippo virgo greca* », *Camilla virgo volscorum regina* » e « *Lucrezia romana castissi-*

Cassone nuziale — Matteo di Giovanni

Palazzo dei Marchesi Chigi-Zondadari - Siena

ma »; raffigurata la prima quando si getta in mare per salvar la propria verginità; la seconda ne l'atteggiamento calmo e sicuro della forza vittoriosa; la terza ne l'atto di trafiggersi con la spada per non sopravvivere a l'onta infertale da Sesto Tarquinio. Sono questi i modelli femminili proposti dal pittore all' ignota fanciulla che andava a nozze. Purtroppo la figura di centro rappresentante Camilla è stata così malamente ridipinta da un restauratore infelice che ha perduto affatto il carattere primitivo, ma le altre due immagini, per compenso, sono scampate ai ritocchi della mano vandalica tanto da offrirci i segni evidenti dell'arte di Matteo, rivelandoci una delle sue opere più belle ed originali, la quale meriterebbe le cure d' un restauratore coscienzioso e sagace che la ritornasse al suo antico splendore, se pur ciò è possibile, dopo gli oltraggi subiti.

Frattanto nelle due figure laterali ci è dato ancora di ammirare la grazia molle, fatta di stanchezza e di malinconia, che forma lo strano fascino delle Vergini create dal Botticelli senese, e quel particolare senso del movimento onde si contrassegna l'arte di Matteo di Giovanni fra le produzioni dei suoi concittadini del quattrocento, e che in questa tavola ci appare sottomesso ad un principio di simmetria rispetto alla figura campeggiante nel centro, forte, diritta, serena come una Pallade greca, in mezzo alle compagne agitate dal desiderio della morte.

Semplice e bella è la composizione evocante il diverso eroismo delle donne antiche ed ove s'afferma il concetto di come debba la donna trionfare della violenza maschile col sacrificio della vita.

Dice la Vergine Hippo:

« *L' amor contra me tuta virtù perse*
Che per non eser da amante (?) polluta
Più tosto nel mar viva me submerse ».

Dice la Vergine Camilla:

« *In batagia excessi il foeminil modo*
Ma pur vincendo Venus e Cupido
E Virgine restando acquistai più lodo ».

Dice la forte Lucrezia:

« *Poi che dal adultero fui polluta*
Così me dolse che me stessa ocise
Nè vita valse a castità perduta ».

Non possiamo fare a meno di domandarci dove mai trovò il pittore che la greca Hippodamia si gettasse a mare in omaggio alla propria verginità: nè può parlarsi che si tratti d'un' Ippolita giacchè la storia greca non conosce, ch' io sappia, Hippodamie od Ippolite che abbiano avuta la fine eroica rappresentata dal buon quattrocentista senese, il quale, evidentemente, doveva essere abbastanza digiuno in fatto di storia e di mitologia: ma l'errore storico non tocca il valore artistico della composizione elegantissima e veramente opportuna per un cassone nuziale.

PIERO MISCIATTELLI.

Ippodamia. — Particolare del cassone.

Lucrezia. — Particolare del cassone.

Fig. 1.

Tavola di Lippo Vanni — *Monastero dei SS. Sisto e Domenico - Roma.*

Fot. Gargiolli

Alcuni dipinti di Lippo Vanni

Tra le fotografie recentemente pubblicate dall' Ingegner Gargiolli, direttore del Gabinetto fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, trovasene una, quella qui riprodotta (fig. 1), che è di non poco interesse per gli studiosi della pittura trecentesca senese. Trattasi nientedimeno che di un lavoro firmato dal poco noto pittore Lippo Vanni: poco noto, giacchè, sebbene spesso ricordato dagli scrittori dell' arte senese che giunsero ad attribuirgli anche lavori importanti dovuti ad altri, non c' era un sicuro punto di partenza per tali attribuzioni, cioè non c' era una sua opera firmata o documentata, ad eccezione di quel meschino, epperciò insufficiente, frammento dell' Annunciazione del chiostro di San Domenico.

La tavola, che trovasi a Roma nel monastero dei Santi Sisto e Domenico, è a forma di trittico. Nella parte centrale è la Madonna seduta in trono tenendo dritto il Bambino sul ginocchio sinistro; dietro il trono sporgono le teste di due angioli; a sinistra è la figura di S. Domenico col giglio e il libro, a destra santa Susanna con vaso; ai piedi del trono sta seduta Eva con vicino il serpente. Nella predella è la mezza figura di Cristo con ai lati S. Tommaso e S. Bartolomeo. Nello sportello a sinistra si raffigurano due episodi della vita della santa, e altri due in quello di destra. Sui gradini del trono della Vergine è la scritta: Lippus Vannis de Senis me pinxit sub A. Dni. CCCLVIII.

Basta uno sguardo per riconoscere qui un fedele seguace di Lippo Memmi, seguace nella tecnica, nel colorito, nel disegno e anche nei tipi. Però se ne distacca nel Bambino insolitamente vivace.

È questo il Bambino che si ritrova tal' e quale nel Bambino del quadro già Imbert (oggi nella raccolta Norton a Boston) da me riprodotto in un passato numero di questa Rivista come opera di Lippo Memmi col quale ha, difatti, così sorprendenti rassomiglianze (credo che si trovasse allora nel suo periodo di maggiore imitazione) da rendere scusabile di averlo a questo attribuito prima che del Vanni si avesse un' opera firmata (fig. 2).

Si sa ancora di un altro lavoro del maestro, una tavola rappresentante San Paolo che si trova nella raccolta del marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai a Firenze, della quale tavola spero di poter offrire fra poco ai nostri lettori una riproduzione.

Questa è la base per uno studio sul maestro di cui sta occupandosi il signor De Nicola.

F. Mason Perkins.

*
* *

Io mi sto occupando di Lippo Vanni da circa un anno, da quando, sulla scorta di un documento inedito, credetti sue alcune miniature di un corale della Libreria Piccolomini e, per queste miniature, un ciclo di affreschi poco noti. Ma la signora Lucy Olcott Perkins, indicandomi i quadri firmati di Roma e di Firenze, metteva su una via più sicura le mie ricerche. Le mie ricerche unite a quelle di lei potevano condurre a buoni risultati. Con questa speranza le abbiamo iniziate, e le proseguiremo in uno studio comune che ha ancora bisogno di tempo per dirsi compiuto.

Intanto per dar meglio a conoscere il nuovo pittore (e un po' anche per prevenire certi critici che hanno buone orecchie e buone mani) voglio indicare una sua terza opera nell' affresco della cappella del Seminario di Siena assegnato con molta incertezza ora al Barna, ora a Pietro Lorenzetti, ora, e dai più, a Luca di Tommè (fig. 3).

È un finto polittico completo, colla Madonna e il Bambino tra quattro santi nella parte centrale, il Redentore con i quattro Dottori nei pinnacoli, la Pietà tra gli Evangelisti

fig. 2. Madonna di Lippo Vanni

Collezione Norton, Boston.

fig. 3. Polittico dipinto a fresco nella Cappella del Seminario — Lippo Vanni Fot. Alinari

nella predella; e, come un polittico, era tutto ad oro, oro che si conserva ancora bene nei fondi della santa Caterina e del sant' Antonio.

Il Bambino, mezzo principale per l' attribuzione al Vanni della Madonna Norton, è mezzo principale per questa attribuzione, e lo sarà spesso per le altre che verranno, giacchè le sue forme non si riscontrano nei putti di altro pittore senese, sono assolutamente proprie di Lippo Vanni: testa grossa e tonda, capelli a riccioli molto scomposti, sorriso che è quasi una smorfia, atteggiamento vivacissimo.

Oltre che nel Bambino l' affresco di Siena concorda colla tavola di Roma nel resto, per esempio (limitando, giacchè basta, il confronto alla parte centrale dei dipinti) nella espressione delle due Madonne, nella conformazione del loro cranio, del naso, della bocca, del mento, nell' orlo del velo che ricopre la testa, nell' andamento delle vesti, nel contorno dell' intera figura e, sopratutto, nelle mani [1].

Le mani forniranno un altro prezioso segno di riconoscimento del pittore. Molto lontane dalla raffinatezza di Lippo Memmi, si staccano restringendo il polso, hanno largo e schiacciato il dorso e accentuato il polpastrello, le dita piuttosto lunghe e separate le une dalle altre, il pollice ad angolo molto acuto coll' indice: si avvicinano un poco, insomma, alle mani di Luca di Tomè.

Non vi è altra stretta somiglianza tra Lippo Vanni e Luca di Tomè. Eppure io credo che specialmente tra le opere attribuite a questo ritroverà Lippo le sue.

GIACOMO DE NICOLA.

---

[1] Nell' affresco le mani della Vergine sono in parte rifatte ma seguendo i contorni delle originali.

Un dipinto senese nella Pinacoteca di Lucca

Visitando recentemente la Civica Pinacoteca di Lucca, notai tra le varie pitture ivi collocate, una tavola di discrete dimensioni, raffigurante la « Visitazione » che porta un cartellino colle laconiche parole, *Ignoto del XIV secolo.* Davanti a questo quadro interessantissimo, ho creduto bene di fermar l' attenzione per studiarlo un po' più a lungo. Vorrei ora restituirlo alla scuola cui appartiene. Una cosa è ben evidente, cioè, che la pittura non è nè della scuola Fiorentina, nè della scuola indigena Lucchese. In quella sala, fra i quadri che la circondano essa rimane, nei suoi tipi originali e nella fresca ingenuità della sua concezione, proprio isolata. Qui abbiamo, senza dubbio, un lavoro d'origine senese, e più precisamente della maniera del Pacchiarotti, di un seguace il quale non esitò ad imitare strettamente, nella composizione e nelle figure, i particolari caratteri del maestro. Come dico, nell' insieme vi è una grande rassomiglianza con certi suoi indubitabili dipinti come per esempio, quello della « Visitazione » della Galleria delle Belle Arti a Firenze, e la ben nota tavola collo stesso soggetto nella Galleria delle Belle Arti a Siena; ma in questo nostro quadro si scorge chiaramente la differenza tra la mano dello scolaro e quella del maestro. Questo appare nella tecnica esecuzione, nella modellatura delle forme piuttosto rigide se non stecchite, ne' colori vivaci, brillanti, benchè alquanto duri.

Sebbene rimanga finora sconosciuto quest' interessante pittore, speriamo col tempo di poter arrivare a raccogliere più sicure notizie ed a formarci idee più precise riguardo alla sua vera personalità. Intanto credo di aver fatto cosa non inutile, richiamandolo all' attenzione degli studiosi dell' Arte Senese.

IRÈNE VAVASOUR-ELDER.

Fot. Alinari

La Visitazione. — Giacomo Pacchiarotti
Pinacoteca civica di Lucca

Per chi studia il Cozzarelli

UN' ALTRA NOTA CRITICA

Non per voglia, che sarebbe leggera, d'allungar la coda ad una polemica, tutto che cortese ed a modo, entrata in questa *Rassegna* con uno scambio di articoli tra me e l'amico Piero Misciattelli; e neanche per vana bramosia d'averla vinta a tutti i costi, ritorno in campo con la questione della statua di S. Giovanni del museo del Duomo e del gruppo della *Desolazione intorno a Gesù morto,* posto da Giacomo Cozzarelli sul sepolcro di Pandolfo Petrucci all'Osservanza. Qui, come in ogni cosa, mi sarebbe stato caro di andar per le corte e finirla; nè per me nella critica storica, come in ogni studio, importa sopra tutto il vincere, sì invece lo sforzarmi quanto è da me alla ricerca del vero, sia poi chi vuole il fortunato cui tocchi alla fine l'ultimo gesto dello scoprirlo e rivelarlo. Ma il fuoco è stato ristuzzicato or ora dal dott. Giacomo De Nicola in un articolo comparso in questo periodico, ove ripigliando quelle affermazioni ch' io avevo creduto abbastanza chiarite non accettevoli, s'è persuaso d'averle rincalzate e ingagliardite con un positivo apparato di cifre e di misure, riuscito invece secondo me, senza ch'egli se ne sia accorto, un discreto volo di fantasia. Preso di fronte dal De Nicola proprio io, col garbo delle persone per bene, s'intende; e chiamato fuori dal rumore dei colpi menati addosso al mio ragionamento, non m'è bastato l'animo di starmene zitto; e come avrei dichiarato francamente al nuovo disputante di chinare il capo al suo detto quando e' mi avesse persuaso del tutto, così, convinto invece che alle mie conclusioni rimanga ancora lo

stesso valore a malgrado del nuovo studio del De Nicola, ripiglio in mano la penna per dimostrarglielo. Un' altra volta ch' e' mi convinca, stia sicuro che gli do ragione e di cuore.

*
* *

Di questo magnifico gruppo, che adorna l'altare della sagrestia all' Osservanza, più che se n' è parlato più ne è risultata a mio vedere la totale integrità. Son sei figure: Gesù morto, disteso sur un lenzuolo dinanzi; l'addolorata Madre, che si piega su di esso a baciarlo; ai lati Giuseppe d'Arimatea, che mezzo inginocchiato chiude la scena sporgendo il piede dietro al capo di Gesù con la chioma diffusa per terra; la Maddalena, che agitandosi sotto la forza del suo dolore, cade in ginocchio presso i piedi del Maestro, limitando la composizione sotto quelli con lo svolazzo del proprio manto: dietro, Nicodemo che sporge il capo tra quello della Madonna e le spalle di Giuseppe per veder la faccia del Redentore e Maria di Giuseppe che staccando un momento la mano dal braccio della Madonna da lei sorretta per inginocchiarsi, si volge risoluta a raccomandare un po' di calma al rumoroso dolore di Maddalena. Ecco tutto il gruppo col quale il Cozzarelli volle rappresentato il dolore cristiano nelle più acerbe sventure; i personaggi che ci dovevano essere ci sono tutti ed è vano, io credo, riconoscervi un posto per S. Giovanni, il quale non farebbe riscontro a nessuno perchè Maria di Magdala c' è.

Guardiamo pure la tradizione iconografica intorno al nostro soggetto, e, senza bisogno di invocar fonti letterarie speciali o di sospettar sacre rappresentazioni in proposito, chiediamo ad essa le necessarie spiegazioni. Sotto il nome di Pietà vanno comunemente due specie di figurazione di Gesù; una che lo rappresenta quasi nudo con tutti i segni della passione, appoggiato ad un parapetto ond'è nascosta sino ai fianchi la sua persona, ovvero dentro formelle dove la sua persona entra ugualmente sino ai fianchi; un' altra che lo mostra morto e disteso o ai piedi o in grembo alla Madonna seduta. Nel primo caso vuolsi riprodurre dall' arte la esposizione di Gesù flagellato e sanguinante al popolo, quando Pi-

" Lamentazione ,, di Giacomo Cozzarelli

Convento dell'Osservanza - Siena

lato esclamò ad esso: *Ecce homo!* ma però intendesi pur di ampliare il valore della figurazione, quasi che sia la religione, la Chiesa, la stessa anima contemplante a mettere in vista alla umanità colpevole il Redentore che ha sofferto per essa, ripetendo: *Ecce homo!* E così l'arte non ha guardato ad aggiungere alle ferite dei flagelli, alla corona di spine, agli altri segni degli strazi sostenuti in pretorio, anche le ferite dei chiodi e della lancia, che allora il Signore non aveva ricevute. Questa pietà ha di frequente due o più angeli a lato o intorno a Gesù. La *Pietà* del secondo modo, o è con la Madonna che contempla e piange sul morto suo figliuolo; o ha dai lati due altri personaggi ad adorare e piangere con lei: e questi son sempre l'apostolo Giovanni e Maria Maddalena.

Da queste rappresentazioni si passa ad una scena più vasta, allorchè la *Pietà* invece d'esser destinata per luoghi più modesti o ristretti, doventa il quadro principale di un altare. Si ricostruiscono allora i luttuosi momenti che successero alla crocifissione e morte di Cristo sul Calvario; ed alla composizione si dà un fondo scenico, che è omogeneo nella pittura e nel bassorilievo; ma non quando le figure sono a gruppo staccato, specialmente di legno o di terracotta come nel caso nostro. La pittura allora supplisce colorendo sul muro il monte Calvario o la parte di esso dove l'episodio si svolge. Se la *Pietà,* nella forma or ora detta, ci mette innanzi la Madonna con Gesù morto, sia pure con ai lati Giovanni e Maddalena, si ha il caso dell'astrazione artistica che dà vita ad una semplice contemplazione religiosa; e quindi vediamo spesso aggiungersi all'addolorata compagnia qualche altro personaggio, il Battista e S. Francesco per esempio con S. Anna sostenente la Madonna, come nell'altro gruppo nella chiesa stessa dell'Osservanza; od altri santi patroni delle chiese e degli ordini religiosi o dei committenti.

Quando i momenti dopo la morte di Gesù son dall'arte rappresentati in forma più largamente drammatica, ma in modo diverso, allora si ha con la rappresentazione mistica l'intento storico, e si riproduce o la *deposizione di Gesù dalla Croce,* o *l'adorazione di Gesù deposto dalla Croce.* Nella deposizione

entrano tutti coloro che i vangeli vi fanno essere e tutt'una folla di soldati e di popolo nella quale l'artista può sbizzarrirsi a talento, mettendovi anche dei santi patroni non senza darsi premura di tenerli, per distinguerli, fuori d'azione contemplanti sol nel dolore. Nell' *adorazione di Gesù deposto*, si distinguon dall' arte due momenti che anche la narrazione evangelica distingue: quando cioè Maria vede il corpo di Gesù innanzi a sè subito calato dalla croce che tutti le si fanno a torno piangendo per vedere, e allora c' è Giovanni che sta presso alla Madonna, spesso prestandole assistenza; o quando fattasi sera, tutti se ne sono andati, rimanendo soli coloro che devon trarre il divin corpo alla sepoltura. In questo caso, che è quello del gruppo cozzarelliano dell' Osservanza, difficilmente vi si troverà un personaggio che i Vangeli non dicano che vi fosse; ed è questo un soggetto esclusivamente sepolcrale. A tale tradizione si attenne il Cozzarelli scegliendo per il sepolcro del magnifico Pandolfo la desolata adorazione di Gesù morto, forse suggeritagli dall' erudito Sigismondo Tizio, che ci fa sapere da sè d' essere stato consigliere di Giacomo intorno a soggetti di lavoro, e che nella sua qualità di ecclesiastico fatto anche vicario generale della diocesi, sapeva come dirittamente, conforme alle regole rituali, certi argomenti han da trattarsi [1]. Ecco dunque perchè dissi e qui ripeto non essere intanto per nulla richiesta dalla natura del soggetto la presenza di S. Giovanni; il quale se mai, non in disparte contemplando, ma vicino alla Madonna, in azione, come abbiamo osservato, dovrebbe figurare. Così lo incontriamo

---

[1] Grande estimatore del Cozzarelli e suo amico, il Tizio ne nota al 1514, nel VI tomo delle sue *Istorie*, la morte, rammentandone le opere principali e più recenti: questo gruppo dell' Osservanza, il S. Vincenzo Ferreri a S. Spirito, i bracciali del palazzo del Magnifico, il S. Sigismondo del Carmine e finalmente gli Apostoli per il duomo, che non potè fare per la sopraggiunta morte. E appunto, finita di accennar l' opera degli apostoli, ci fa sapere che gli aveva suggerito lui quale abito e forma dare a ciascuno, e di che età rappresentarli: il che fa ritener probabile il suo consiglio pur per gli altri lavori.

" La Pietà ,, — Terracotta dipinta del sec. XV.
Duomo di Siena

Fot. Lombardi

sempre nelle rappresentazioni di Gesù deposto dalla croce, ogni volta ch'ei v'entra a parte [1].

*
* *

Ed ora seguiamo pure il De Nicola intorno alla pietosa plastica del Cozzarelli, e discutiamo quanto vuole su tutti quei punti ne' quali e' si crede d' aver trovato saldo appoggio all' opinione sua. Secondo lui, « sporgendo il Cristo, a differenza delle altre figure, per più di trenta centimetri dall' apertura della nicchia, è cagione di scollocamento nel gruppo, mentre due figure ad esso laterali e com' esso sporgenti lo racchiuderebbero in un non interrotto semicerchio » [2]. Questa è davvero un' impressione tutta sua, solamente di conseguenza dal preconcetto che il S. Giovanni appartenga a questo gruppo; sfido infatti qualsiasi occhio bene addestrato all'ordine e all' armonia della composizione dei gruppi a trovar per davvero quello slegamento e quella scontinuità della quale ha sentore il De Nicola. Sporge, sì, il Cristo per una trentina di centimetri dalle altre figure, ma con esso sporgono assai anche le due prime figure laterali; e vorrei saper come poteva in altro modo mettersi il Cristo disteso tra quelle figure, dentro una nicchia così poco profonda. Del resto, come Giuseppe d' Arimatea a destra e la Maddalena a sinistra con la disposizione e il movimento delle loro persone e con lo svolazzo delle loro vesti, compion benissimo il semicerchio da capo e da piedi del Gesù; così non saprei vedere che razza di collegamento e di armonia potrebbe ricevere il gruppo da figure, fuori affatto dal suo piano semicircolare e

---

(1) Nel gruppo della sagrestia dell' Osservanza trovasi evidentemente la Maddalena, la prima figura a destra di chi guarda, e la si riconosce benissimo sì dalla lunga chioma, che il Cozzarelli ha avuto cura di mostrarle fluente sotto il manto, sì, molto più dall' empito del dolore e dall' agitazione che è espressa dalla figura, la quale del resto ha riscontri assai di somiglianza con le altre Maddalene dell'autore stesso, come ognuno può accertarsene.

(2) Veramente il testo dice « in un interrotto », ma m' è parso più che evidente l' errore di stampa, invece di *in un ininterrotto* o *in un non interrotto*, come lo scrittore aveva messo nel proprio manoscritto.

assai lontane dal Cristo, il cui corpo forma un pieno e natural prospetto sopra quella sindone che proprio apposta l'autore ha mossa ed avvolta giudiziosamente nei lembi estremi. Poichè è da avvertire che una maggiore profondità di nicchia non potevasi avere dalla grossezza del muro; e che quindi la parte anteriore del gruppo era costretta a posarsi non sul muro solo, ma anche sul gradino dell' altare.

E qui sarà bene che esponga una riflessione, la quale, mentre trascurata è causa di abbagli, fatta invece a suo tempo facilita e chiarisce il vero stato delle cose. Da quanto dicono i sostenitori della menomata integrità dal nostro gruppo, si capisce che per essi la nicchia ove contiensi è concepita come una semplice edicola monumentale sul luogo dov' è sepolto il Magnifico. Invece non è così: quella nicchia non è altro che la parte superiore d' un graziosissimo altare, violentato in seguito e deturpato sconciamente da mezzo in giù. Si completi col pensiero, dietro gli esempi di simili altari del rinascimento, e poi si vedrà dove vanno a finire le imaginate statue mancanti. I doppi pilastri della nicchia suppongono un corpo di base a varie membrature, che li sorregga, formato dallo zoccolo e dal piedistallo con la sua faccia riquadrata da cornice e adorna dell' arme gentilizia, e col suo cornicione di cimasa. Sopra alzavasi il fregio, con le necessarie cornici, il quale, piegando ad angolo retto al principio della nicchia, aggettava a formare il gradino per tutta la lunghezza di essa facendo da fondo al piano della mensa. E questo piano, che ai margini conduceva intorno a sè le forme del cornicione del piedistallo, doveva appoggiarsi su due balaustri, lasciando forse per fondo una faccia, in relazione di forme con le facce dei piedistalli, a piombo col gradino; o pure, senza il sostegno dei balaustri, formava da sè tutto un corpo, sviluppato nelle forme stesse. Richiamato così il vero stato d' origine di quest' opera d' arte, non era possibile dar nell' inganno di credere voluti e fatti dal Cozzarelli que' due muricciuoli, informi e volgari, che si elevano nel luogo delle basi e dei piedistalli ai due lati, lasciando sopra un' area, sporgente dalla linea dei pilastri. Con questa riflessione, infatti, ritroviamo la giusta distanza ed il buon ordine del

gruppo rispetto alla mensa dell' altare; poichè dei 120 centimetri dall' altezza dal piano dell' altare a quello di posa del gruppo, ce ne vogliono appunto una novantina per la mensa e 30 per il gradino son giusti. Immaginare che il Cozzarelli ad un così gentil lavoro com'è la nicchia avesse sottoposto una bruttura di quella fatta, non c'è critica che lo permetta. E se si vuol sapere anche quando fu perpetrato il turpe guasto, ce lo dice il codice B. VII, 1 della Biblioteca Comunale, ch' è delle carte provenienti dall' Osservanza, al f. 137, riportando questa eloquente memoria: « Bonificamenti fatti con le limosine et avanzi del Convento dal 1.° maggio 1690 per tutto il dì 10 detto 1691. Guardiano fra Benigno Maria Arcangeli. — Un gradino, con suo ciborio, rifornito di noce posto sopra l' altare della sagrestia per tenervi calici, corporali, purificatoi, palle, fazzolettini, con tutti suoi fornimenti, ll. 28 ». Per questi bonificamenti, salvo ci sia, si deformò con l' ultima violenza l' altare dal pian del gruppo in giù, sottoponendovi un alto gradino ad armadio, il quale avrà avuto appunto ai due canti uno sviluppo maggiore da render necessario il murello nel luogo dei piedistalli e da sopprimere addirittura fregio e gradino, linea organica di divisione del superiore dal corpo inferiore della nicchia o vero altare [1].

Ciò pertanto considerato, non poteva la nicchia offrire in origine lungo le basi dei pilastri un' area di circa trentacinque centimetri quanti ce ne vorrebbero per far posto al S. Giovanni.

*
* *

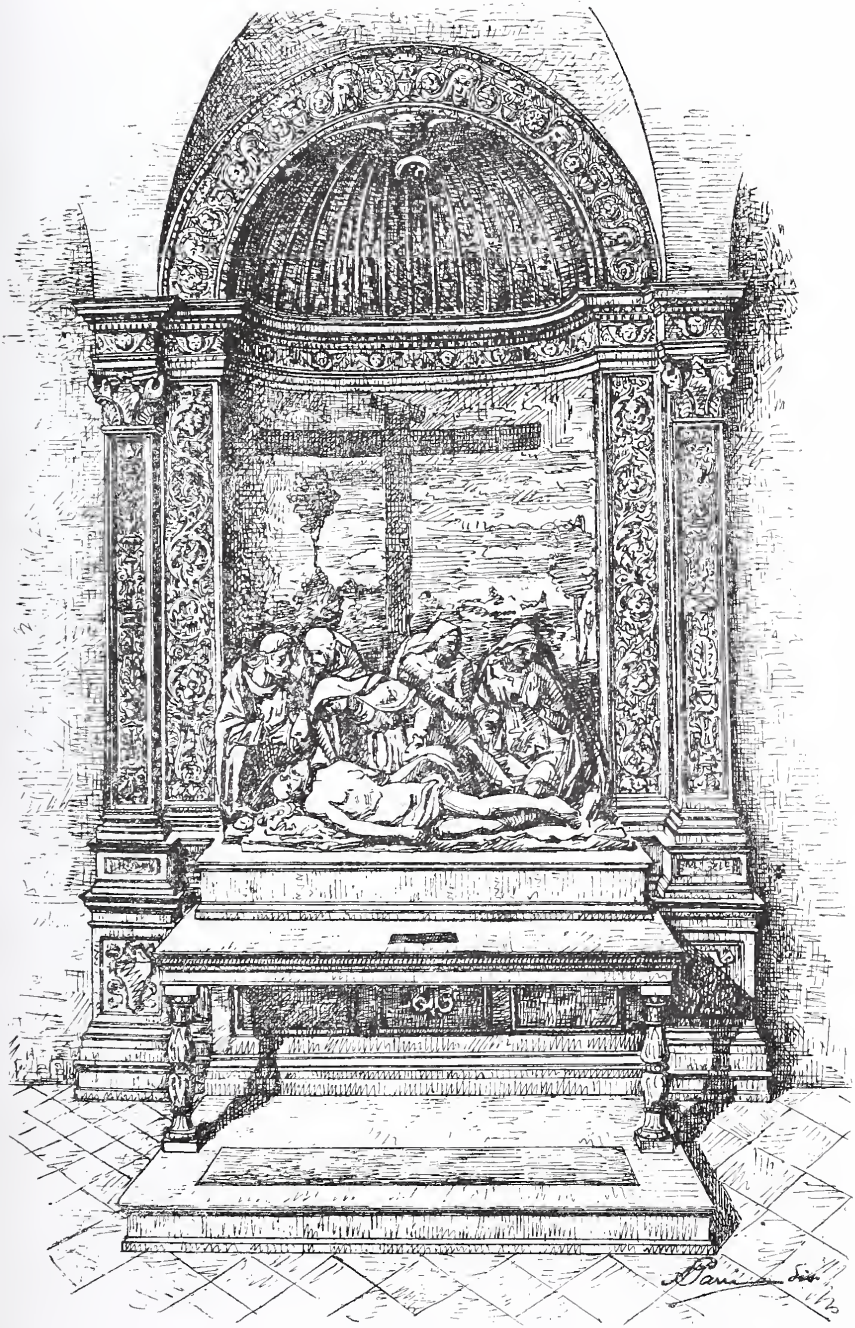
Potrei quindi tirar via sopra tutte le difficoltà che mi vuol metter tra i piedi il mio egregio contradittore, dopo

---

[1] Il gradino v' è tuttora, e con la sua conformazione aiuta a ricostruire il suo stato primitivo anche ai fianchi sopra ai due muricciuoli; dove l' apposizione delle due testate, chi sa in quale forma, spiega il fatto della rottura delle basi dei pilastri esteriori della nicchia. D' altra parte il gradino per servire alla custodia di tanta supellettile del culto non poteva limitarsi alle due porzioni di qua e di là del ciborio tuttora esistenti.

impostata la questione in sì chiari termini che le dissipa in un baleno da sè: ma per non parere di volerle sfuggire, me le passo tra mano ad una ad una. Perchè egli vede ai fianchi del piano, che è campo del gruppo, i tagli lisci, e non l' orlo sagomato e colorato, come si stende sulla linea di fronte, il De Nicola addita qui « un segno che si doveva prolungare lateralmente ancora con altri tratti ». Gli potrei, innanzi tutto, opporre che allora, mostrando anche il piano del S. Giovanni dalla parte esterna taglio ugualmente liscio e non colorato, dovrebbe intendersi che il piano dovesse di là prolungarsi ancora, andandosi nell' un via uno. Ma invece dirò che tutto questo per me nulla significa, sol riconoscendovi un modo tecnico comune in simili lavori: di prospetto il margine sagomato e colorito, dai fianchi, fuor di vista, taglio greggio. E poi, noi che troviamo gli angoli del piano segati e rotti, con che autorità, alla fin fine, potremmo negare in modo assoluto che la cornice sagomata risvoltasse dal davanti nei lati per tutto il tratto visibile, mentre è certo che il piccolissimo tratto liscio, rimasto oggi sporgente di qua e di là, è proprio quello coperto in origine dal risalto del toro inferiore della base del pilastro?

Ma, o la doratura, che manca nella parte più bassa dei pilastri interni della nicchia, mentre la restante decorazione ne è tutta dorata? non dice questo difetto di colore e d' oro essersi voluto farne un risparmio, perchè, tanto, c' era la statua a coprire quel tratto? Non è davvero da pigliarsi sul serio difficoltà sì fatta, perchè se quella mancanza di doratura dovesse indicare quelche pensa il mio contradittore, bisognerebbe dare una patente di scemi, che troppo son lungi dal meritare, al Cozzarelli e a chi lavorò con lui, i quali avrebbero risparmiato l' oro sol per la superfice d' un triangolo di non più che cinquanta centimetri, che sale dalla base del pilastro interno al suo lato pure interno, mentre tutto il pilastro stesso per quasi il doppio d' altezza e gran parte della porzione inferiore del pilastro esterno sarebbero rimasti coperti dalla statua; della qual cosa ci dà la riprova la ipotetica ricostruzione del gruppo apprestata dall' egregio critico, a malgrado del compiacente abbassamento di curva dalle



Ricostruzione dell' altare sulla tomba Petrucci nella sagrestia dell' Osservanza

spalle alla testa del S. Giovanni. Ora se questa mancanza di doratura avesse il suo perchè nell' adesione di altri oggetti che la rendessero inutile, assai di più, con più logico provvedimento, se ne sarebbe risparmiata, quando però il Cozzarelli ed una famiglia come quella di Pandolfo il Magnifico fossero stati capaci, non altrimenti che un qualsiasi villan rifatto de' nostri giorni, di tanta spilorceria (1).

Quanto poi alle basi dei pilastri esterni, che sono affatto tagliate (2), o colpi di stecca o non colpi di stecca, chi vorrà capacitarsi che quella sia una mancanza pensata e voluta dall' artista nella creazione dell' opera? Ma via! O che forse a un Cozzarelli, se avesse voluto accompagnare con quelle che sono oggi nel gruppo altre statue, sarebbe mancato modo di concepire una nicchia ed un ornamento onde non si trovasse costretto a deturpare l' opera propria nell' atto stesso di darla alla luce? Sarebbe un bel caso, per bacco, e nuovo davvero, questo d' un artista che pensa tutt' un lavoro nel suo complesso organismo e poi lo storpia nel portarlo a perfezione mutilandolo da se stesso e lasciando a testimonio del suo valore una sconcezza. Ma il Cozzarelli che concepì e fece l' altare per la nicchia e la nicchia per l' altare, sapeva bene il fatto suo e non lavorava a caso, come non è raro vedere a' dì nostri che si fa e disfà allegramente per non sapersi bene quelche s' ha da fare (3).

---

(1) Quanto alla totale mancanza di tracce dell' antico oro e colore, che si opporrebbe alla mia affermazione d' un guasto posteriore della doratura, non mi sembra che possa affermarsi, poichè non tutto del color di terra cotta ma variamente macchiato è il bassorilievo in quei punti.

(2) Da poco tempo in qua queste veggonsi rifatte di stucco o di cemento, ed è ricoperta l' antica piaga; così, a questione non conchiusa, s'è tolta la possibilità d' un accertamento. Speriamo che, a un passo per volta pur di trascinare il S. Giovanni all' Osservanza, che non ne sente punto il bisogno, non si distrugga ogni traccia capace di prova nel dibattito interessante.

(3) Si parla di colpi di stecca nelle rotture, per dedurne che le basi non vi furon sin dalla modellatura dei pilastri; ma quei che paiono colpi di stecca non son che le scheggiature prodotte nel lavoro di taglio, dovuto condurre con un certo garbo per non mandare in pezzi il pilastro. Anche la ragione dei molti frammenti di dita, ritrovati in mag-

*
* *

Ancorchè avesse potuto dimostrarsi la mancanza di qualche altra statua nel gruppo, non sarebbe stato ancora provato che una di esse fosse proprio il S. Giovanni del museo del Duomo. Ma per la preconcetta opinione, che proprio dovesse esser lui, il De Nicola si affanna con molta cura e diligenza a intessere calcoli, che trasformino in certezza quella strana ipotesi e rivendichino al dolce apostolo un supposto domicilio d' origine che sarebbe per lui invece un domicilio coatto. Che il tipo, il trattamento dei capelli, il panneggio, gli ornati ed altri particolari del S. Giovanni sian quelli delle altre figure del gruppo, almeno per le generali, siamo d' accordo; si tratta di figliuoli d' un padre medesimo e le somiglianze tra essi non posson far meraviglia. Neanche le proporzioni del S. Giovanni mi dan fastidio, che sian presso a poco quelle delle figure del gruppo, poichè destinato certo a far parte d'un altro di que' gruppi raccolti in nicchie o sopra o sotto gli altari, le misure convengono alla media altezza di questi. Affrettiamoci dunque a veder subito « dove l'ipotesi doventa certezza ». Ciò avviene, ci dice il De Nicola, « quando sovrapposta la pianta della base del S. Giovanni alla pianta dello spazio fatto ora vuoto nel gruppo dell' Osservanza, a sinistra del capo di Gesù, si trova pel S. Giovanni un posto adattatissimo accanto al gruppo ». Rammentiamo innanzi tutto che il calcolo muove dal falso supposto, che la doratura mancante manchi nei pilastri interni a cagione della statua, che le basi tolte ai pilastri esterni siano state tolte a cagione della statua, e, quelche è più e peggio, che i muricciuoli sopra i quali trovasi lo spazio notato lungo le basi dei pilastri siano venuti su insieme con la nicchia e per reggere una statua. Ma proviamoci un momento a credere anche ciò che per intrinseche ed estrinseche ragioni risulta incredibile; che per

---

gio copia del bisognevole per risarcire le mani alle statue del gruppo, mi sembra debolina molto. A me non è stato dato di vederli, e mi fido dell' asserzione; ma d' altra parte so che v' eran tante altre terre cotte all' Osservanza da non dover far caso di qualche dito in vantaggio che siasi rinvenuto ne' cantucci del convento.

questo? Tutto quel lavoro di misurazione e di matematica, anche troppo, riesce vano. Per mettere l' orlo sagomato della base del S. Giovanni in dritto con quello della base del gruppo, il De Nicola è costretto a tenerla distante dai pilastri un cinque centimetri: e allora non si capisce come avessero potuto dar noia le basi. Per iscansare la difficoltà della rottura in angolo del piano del gruppo e adattarvi la sua statua, gli tocca a portarne la base fuori del semicerchio di quel piano, senz' avvedersi che la base del S. Giovanni nella testata di adesione è più larga della larghezza del taglio: onde il suo piano non formerebbe un insieme con l' altro, ma vi si accosterebbe distinto e separato, come dimostra anche la figura da lui unita al suo articolo, investendo alquanto dall' orlo intatto nel semicerchio del piano. E per raggiungere ad ogni costo tale intento, non si accorge che quel pezzo di piano, vuoto e liscio, tra la sua statua e l' ultimo lembo della sindone sotto il capo di Gesù non ci farebbe un bell' effetto, ma sarebbe anzi bruttissimo con quel rialzamento repentino della base del S. Giovanni, che va dai cinque ai quindici centimetri. Or questa differenza di piano che nell' attestare la statua al gruppo non ha modo di nascondere il suo greggio e nativo taglio ed è appunto maggiore in quel punto ove dovrebbe congiungersi col piano intatto del gruppo, è un' altra evidentissima riprova che la statua non era per lì. Nè giova ricorrere al partito di concedere lo spazio mancante nell' angolo di piano del gruppo per farvi stendere l' estremo strascico del manto di S. Giovanni; perchè mentre così viene a confessarsi la bruttura di quel vuoto spazio tra la statua e il Cristo, si batte il capo in un fatto distruttore dell' ipotesi: per l' appunto, S. Giovanni ha tutto intiero il suo vestito, non gliene manca il minimo brandello. V' ha poi un altro inconveniente che, messo lì il S. Giovanni, per la notevole sporgenza della figura di Giuseppe d'Arimatea, e' gli darebbe del capo e del gomito addosso, senza forse ottenere che si tirasse un po' più indietro.

*
* *

In carta dunque può adattarsi con sufficente illusione di

vero il S. Giovanni al gruppo, per mezzo del disegno, specialmente con un po d'accortezza e d' astuzia nel volgerne le linee di contorno: ma più di questo non è consentito per evidenti e inoppugnabili ragioni. L'ipotesi della mancanza di due statue in quel gruppo ha fatto breccia nell' animo de' vari critici, che ne han. trattato, per questo, io credo; perchè essi hanno voluto scindere idealmente e praticamente due opere d' arte, fatte l' una per l' altra, frutto d' uno stesso concepimento estetico, fatica della stessa mano, che potrebbero meglio dirsi due parti di un' opera sola. Se non si fosse dimenticato che quella nicchia era un altare e che esso non fu guasto se non dei secoli dopo, ma che prima con tutta la grazia del suo bel prospetto da capo a piedi offerse degna sede alla preziosa scultura, non sarebbe accaduto di dar nell' errore di voler addossate ai pilastri due statue, rette non si sa come e da che, a diffondere ed infiacchire l' armonia della composizione plastica e a rompere malamente le pure linee dell' architettura della nicchia. Di ciò mi sembra che non si possa più dubitare.

Ma, tutto che quasi per di più, il De Nicola gitta in mezzo un documentino, che letto così superficialmente e alla lesta, potrebbe apparir come punto nero nella chiarezza della presente dimostrazione. V' ha di buono però che a togliere a se stesso l' importanza specifica ci pensa proprio il documento stesso. È questo un foglietto staccato, che trovasi nell' archivio dell' Osservanza, negletto rimasuglio di qualche inventario approssimativo scritto forse per tutt' altro scopo che lo storico ed artistico: esso dice così: « Al fine della sagrestia predetta risiede in faccia un altare con le seguenti figure di creta cotta poste in una nicchia di stucco messo a oro, cioè un Christo spirato con la Madonna, l' altre Marie, S. Giovanni, Giuseppe ad Arimattia e Nicodemo, fatto parimente da Pandolfo ». Che la descrizione del gruppo contenuta in questo foglio sia condotta a memoria senz' aver dinanzi gli oggetti descritti, è reso evidente dal fatto del dire la nicchia fatta di stucco mentre è di terra cotta e dell' accennare genericamente le Marie mentre determina bene gli uomini: onde non fa caso se al buon frate che scrisse quel foglio, ripensando

nella cella alle figure del gruppo di sagrestia, parve che ci fosse anche quella S. Giovanni. Suole accadere comunemente così, quando si descrive un oggetto lungi dalla sua vista, e quando specialmente, come accadeva all' Osservanza, di oggetti simili ve n' era più d' uno. Lo stesso trovarsi in fogli staccati senza cura alcuna custoditi, mostra che a tale descrizione una grande importanza non fu annessa. Del resto quello stesso scritto ci rende sicuri che va interpretato così, poichè dicendo che le figure indicate son tutte *in una nicchia,* esso esclude che ve ne siano di fuori. Ed infatti, nella opinione che ci fosse il S. Giovanni, il frate compilatore che tenne nel nominar le figure l'ordine dal mezzo alle parti, mette l' apostolo dove, se mai, avrebbe dovuto trovarsi, accanto alla Madonna.

In ogni modo a questo documento d' incerto valore che a me, più sfortunato del De Nicola, non è stato concesso di esaminare, ne opporrò un altro di indubitata autorità per la esattezza, essendo un atto ufficiale di accertamento delle condizioni della chiesa di fronte alle leggi canoniche e liturgiche. Nella visita apostolica, fatta all' Osservanza durante il periodo della prima applicazione disciplinare del concilio tridentino, notasi così il monumento di Pandolfo Petrucci: « Aderat altare, *supra quod* adest misterium D. N. I. Xpi depositi a Cruce cum multis statuis ex terra cocta, opere elevato » (1). Non furono vedute allora che le sole statue sopra l'altare; poichè se altre ve ne fossero state fuor d' esso, ai lati della nicchia, il notaro non avrebbe omesso, come fa sempre, di dire che ve ne aveva anche *ad latera* o *a lateribus.*

Insomma il S. Giovanni del museo del Duomo, di più dolce e delicata espressione ed anche, se vuolsi, di più squisita e perfetta fattura che non siano le pur bellissime statue del monumento petrucciano, se ha con esse delle somiglianze di stretta parentela, non appartiene a quella compagnia; una maggiore semplicità di stile elevata a grande altezza d' efficacia da un tono di sentimenti di più intima potenza e la stes-

---

(1) Archiv. Arciv. *Visite,* Visitat. apost. 1575, c. 721.

sa differenza di misura che, se si considera il suo piano di posa più alto, è molto grave, tutto dice a chi lo guarda che questo fiore è sbocciato allo spirar d'un altro pensier d' amore. Il S. Giovanni del Duomo era fatto per una di quelle Pietà, nelle quali la Madonna tiene in grembo il morto Figliuolo ed ha ai lati l' apostolo prediletto e la Maddalena.

La espressione del volto, contemplante un oggetto vicino, l' attitudine del braccio, che dal gomito alla mano doveva volgere quasi orizzontale avvicinandosi a toccare il volto o la mano del morto Maestro, disteso sulle materne ginocchia, mentre dal lato opposto ne stringeva e baciava i piedi la Maddalena, ecco gl' indubbi segni di provenienza legittima della figura. Tutte le statue del gruppo dell'Osservanza hanno un bel modo d' espressione nel loro dolore, che nella varietà degli atteggiamenti in rapporti scambievoli, ne fa un dolore collettivo, un vero pianto comune: il nostro Giovanni invece è oppresso da un dolore cogitabondo, silenzioso, intenso e contemplativo, come si addice ad una composizione simbolica. La disposizione della figura corrisponde per ogni parte al caso nostro, insino a quel rialzato piano di posa, dal taglio sempre in parte originale e pulito, dove attestava con altro simile sul quale sedeva la Madonna. Assai ne plasmò di questi gruppi il Cozzarelli per chiese e per conventi e d' uno fin qui sconosciuto, esistente nel museo industriale di Roma, pubblicò la riproduzione nell'ultimo fascicolo il nostro periodico: in questo gruppo vedesi proprio Giovanni, col braccio intatto indicare che cosa presso a poco avrebbe toccato il nostro ove fosse rimasto intatto al suo posto. Meglio ancora si spiega la destinazione del S. Giovanni nostro guardando l'altro bellissimo gruppo della Pietà rimesso ora in luce nella chiesa di Quercegrossa; ed una composizione quasi identica a quella alla quale appartenne la questionata statua, è la Pietà, d' origine non lontana dal Cozzarelli, riposta sotto l'altarino de' Piccolomini in Duomo.

Se, come ne ho la convinzione della vera provenienza del nostro S. Giovanni, rimane ancor memoria, non è da disperar di trovarla; ma essa c' indicherà tutt' altro luogo che l'Osservanza. Di qui non fu mai tolto nulla di questo genere, perchè

quella chiesa è parrocchiale e non fu chiusa mai al culto. Di terrecotte ve ne ha parecchie, e tutte son rimaste lì, anche sotto i rottami, anche nell' orto; ma non risultano uscite di clausura. Se quando fu iniziata la raccolta degli oggetti d' arte all' Accademia di Belle Arti, quel S. Giovanni fosse stato preso dall' Osservanza; innanzi di manomettere un gruppo del monumento petrucciano, sarebbero state portate via quelle non men belle statue in abbandono nei fondi o nell'orto [1]. Io son di parere che a quel modo che la *Pietà* di Quercegrossa proviene dal monastero di Montoliveto minore [2] e la bella cantoria della stessa parrocchia dall' antica chiesa degli Umiliati cangiata in S. Petronilla; così il nostro S. Giovanni dev'essere stato trovato dall'ab. Ciaccheri primo raccoglitore di opere d'arte per l'accademia in qualche altra chiesa o in qualche altro monastero. Vedo per esempio che un gruppo simile veneravasi già sopra un altare della chiesa dell' antica badìa di S. Eugenio; e che dava all' altare stesso il titolo della *Pietà*, come *misterium Pietatis* è detto da quello stesso documento dal quale il gruppo dell' Osservanza fu designato *misterium D. N. I. C. depositi a cruce*; proprio *misterium Pietatis* come quelli di Quercegrossa, del Duomo e di altre chiese, nei quali è la Madonna con Gesù morto ed ai lati Giovanni e Maddalena adoranti. Ora a chi ripensi che S. Eugenio a Monistero, perduti i monaci nel 1786, rimase appunto in abbandono nel periodo di maggior fervore del buon Ciaccheri nel cercare e raccogliere oggetti d' arte, non può sembrar tanto lungi dal vero ch' egli di là sottraesse

---

(1) Ora si sono tolte al loro abbandono e collocate in conveniente modo.

(2) I documenti parrocchiali del tempo, nell' Archivio Arcivescovile, fanno fede di questa concessione e di questo passaggio, che ha la riprova dalla *Visita Apostolica* di Mons. Bossi, la quale a pag. 745 ci fa sapere anche dove il gruppo era collocato. « Subtus dictam Ecclesiam (*S. Benedicti de Monte Oliveto minori*) adest cappella sub titula *Paradisi* cuius altare est lateritium, absque petra sacra, quia in eo non celebratur propter eius humiditatem prout asseruit dictus D. Abbas : et loco icone adest misterium *Pietatis* ex terra cocta opere elevato et figurae depictae ».

alla peggior sorte delle altre la nostra statua di S. Giovanni (1). Rammentiamo che il S. Giovanni passò al Museo del Duomo dall' Accademia di Belle Arti. Ora di dove si presero ricchezze di libri e varietà d' oggetti artistici per la pubblica biblioteca e per l'accademia, lo sappiamo ben chiaro: dalle librerie dei conventi soppressi e dalle Chiese sottratte al culto tra le quali quella dell' Osservanza non fu mai (2).

---

(1) Nel citato libro della Visita apost. di M. Bossi, a f. 729, sotto la rubrica: *S.ti Eugenii Monasterii Cassinens.* si legge: « Visitavit Capp.ni sub titulo *Pietatis*, cuius altare est lateritium et loco Icone aderat misterium *Pietatis* cum nonnullis figuris opere elevato ». La detta chiesa con tutto il fabbricato del convento passò poi per vendita nei primi del seguente secolo al nob. sig. Silvio Griccioli.

(2) In un libretto dell' ab. De Angelis, stampato in Siena (Tip. Bindi 1816) con il lungo ma chiaro titolo: *Ragguaglio del nuovo Istituto di Belle Arti stabilito in Siena, con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell' antica scuola senese*, ecc. ecc. ecco che cosa sappiamo dal bravo conservatore della pubblica biblioteca: « L' Ab. Giuseppe Ciaccheri sempre benemerito non solo della nostra storia letteraria, ma ancor di quella delle belle arti. profittando, con molta utilità della patria, dell' occasione che a lui presentava l' anno 1783, e pieno di sollecite premure e d' impareggiabile zelo, raccolse molte dipinte tavole che vennero poi distribuite per le diverse scuole dell' antica nostra Università. Egli non solamente salvò le medesime, ma trovando condicendenza presso gli amorosi concittadini, altre ne ottenne da loro ed altre se ne procurò a proprie sue spese. Queste ancora furono insieme riunite alle altre ed appese alle medesime pareti . . . . . In altre molto più imponenti circostanze trovandoci noi al 1810 e nell' anno seguente, molte più ne furono raccolte » pp. 4.5. Ed è il 1810 l' anno del passaggio di tante opere d' arte da chiese abbandonate ad altre conservate al culto e a pubbliche raccolte, come quella dell' Accademia, dove fu l' Università. E lo stesso De Angelis ci fa certi che non si trattava solo di pitture, ma « così trovansi bassorilievi ed oggetti d' arte in tutto il giro delle gallerie medesime e delle stanze del signor soprintendente ». p. 51 — Lo stesso si conferma anche più ampiamente da una *Memoria scritta per ordine superiore nell' agosto dell' anno 1841 e dettata sulla scorta dei documenti autentici che la riguardano e dal sincero amore per la medesima* (biblioteca e raccolta) *concepito dal suo compilatore in corrispondenza del servizio prestato alla medesima per oltre un mezzo secolo.* È anche questa (Biblioteca com. Ms. D. VII. M. p. 347) una testimonianza oculare importantissima.

Sarò riuscito a convincere chi ha espresso diversa opinione? Chi sa: per me, mi basta d'essermi adoprato a far luce: poi, anche se dovessi convincermi che hanno ragione gli altri, mi chiamerei contento lo stesso.

V. Lusini.

La Pietà di Quercegrossa

Non nominata da alcuno, neppure da una guida, non compresa nell' inventario, per solito così accurato, del Brogi [1], la Pietà della pieve di Quercegrossa (a pochi chilometri da Siena e su una via provinciale) è rimasta fino ad ora sconosciuta *(fig. 1)*.

Essa proviene dal soppresso monastero Olivetano di San Benedetto fuori Porta a Tufi dove si trovava sull' altare di una cappella sottostante alla chiesa. Della provenienza fa fede Giuseppe Merlotti nella « Relazione storica di tutte le moderne ed antiche Parrocchie della Campagna comprese nella presente Diocesi di Siena ecc. » [2] scritta nel 1881, della ubicazione il cardinal Bossio nel resoconto della sua « Visita Apostolica » del 1575 [3].

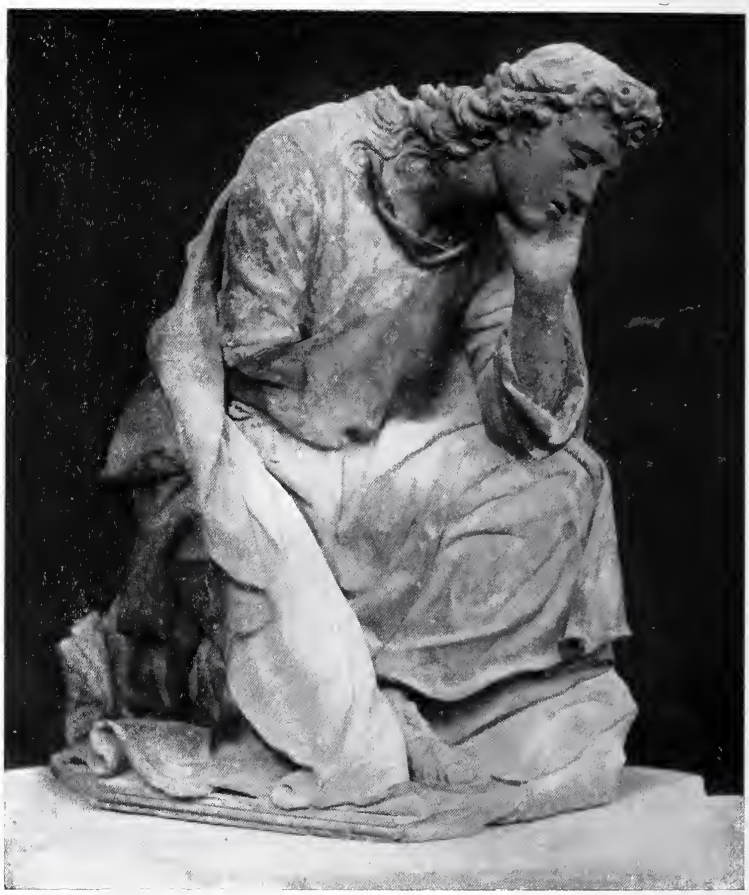
Sono tutte qui le notizie che mi è riuscito di rintrac-

---

[1] *Invent. gener. degli oggetti d' arte d. Prov. di Siena.* Siena, 1897, p. 76.

[2] « Sono in questa Chiesa [di Quercegrossa] tre altari : il maggiore alla romana, che racchiude in sè il Gruppo esprimente al naturale S. Maria della Pietà con altre diverse figure formate di terra cotta, oggetto acquistato per questa parrocchia dal prelodato Signore Francesco Bianciardi dopo la prima soppressione degli Ordini religiosi dell' anno 1810. Questo egregio lavoro forse è opera di Iacopo Cozzarelli, ed appartenne ai RR. Monaci Olivetani fuori di Porta a Tufi . . . » (c. 536 del ms. nell' *Archivio della Cura Arcivescovile di Siena)*.

[3] « Subtus dictam Ecc.m [S. Benedetto degli Olivetani] adest capp.a sub tit.o Paradisi, cuius altare erat lateritium, absque petra sacra, quia in eo non celebratur propter eius humiditatem . . . et loco Icone aderat misterium Pietatis ex terra cocta opere eleuato et figure depicte et R.mus D. mand.t etiam non celebrari nisi dicta Capp.a non reaptetur, et fiant finestre staminee » (c. 745v del ms. nell' *Archivio d. Curia Arcivesc. di Siena)*.



S. Giovanni - Giacomo Cozzarelli

Opera del Duomo - Siena

Fig. 1. Chiesa di Quercegrossa (prov. di Siena — Terracotta del sec. XVI

Fot. Gargiolli

ciare sul gruppo, mentre speravo di trarne altre più importanti dalle carte del soppresso convento, oggi all' Archivio di Stato e alla Biblioteca Comunale di Siena [1]. Lo speravo specialmente per dare una conferma (che forse per i poco fiduciosi nella critica stilistica sarebbe stata la sola prova) al risultato del mio esame attorno a quest' opera d' arte, e cioè che essa fu eseguita nei primi decenni del cinquecento da uno scolaro del Cozzarelli su un modello del maestro.

*
* *

L' ultima parte dell' enunciazione non ha bisogno, per fortuna, di essere provata, perchè il modello esiste. È quel bozzetto del Museo Artistico Industriale di Roma che anche [2] questa Rivista nel suo ultimo numero ha opportunamente pubblicato per merito del Misciattelli [3] *(fig. 2)*.

L' aver posto a raffronto le riproduzioni dei due gruppi mi dispensa dal dir parola sulla relazione che esiste tra essi. Tutt' al più dovrei insistere sull' attribuzione del bozzetto al Cozzarelli, giacchè vedo che l' Hartlaub in un suo recentissimo buon libro [4] tenta ingegnosamente di render convincenti le idee già espresse dallo Schubring a proposito di Francesco di Giorgio e di Giacomo Cozzarelli.

Per i due critici la Pietà dell' Osservanza sarebbe di Francesco di Giorgio. E allora, soggiungo io, sarebbe di Francesco di Giorgio, perchè ad evidenza opere della stessa mano,

---

(1) All' Archivio di Stato sono i « Contratti e Scritture private e Testamenti dall' anno 1471 fino al 1752 », alla Biblioteca, nei codici B. IX. e 8, le entrate ed uscite dal 1522 al 1541.

(2) G. Ferrari. *Catalogo del Museo Artist. Indust. di Roma,* 1906, Tav. 11.

G. Ferrari in « *Rassegna d' Arte* » 1908, p. 19.

C. von Fabriczy. *Kritisches Verzeichnis Toskanischer Holz-und Tonstatuen ecc.* in *Beiheft z. Iahrb. d. k. k. Preuss. Kunsts.* 1909, p. 66.

(3) Al quale rendo le più vive grazie per avermi concesso di riprodurre la sua fotografia del gruppo.

(4) *Matteo da Siena und seine Zeit.* Strassburg, ed. Heitz, 1910, pp. 9, 15-16, ecc.

anche il San Sigismondo del Carmine e il San Vincenzo di Santo Spirito, cioè gli altri due lavori che dà al Cozzarelli il Tizio. Nè si potrebbe più parlare del Cozzarelli scultore e assegnargli, come pure fanno quei signori, la tale o tale opera. essendo venuto a mancare col Tizio qualunque fondamento per una attribuzione al Cozzarelli di un' opera di scultura. Ma il Tizio (ripeto, costretto, quel che ho detto altrove) [1] è una fonte autorevolissima: contemporaneo, amico del Cozzarelli, sempre esatto nelle notizie dei suoi giorni. Cosicchè quelle opere ch' egli indica del Cozzarelli sono proprio del Cozzarelli: almeno dobbiamo crederlo fino a che non si sia raggiunta la prova, ancora lontana, della loro identità colle opere sicure di Francesco di Giorgio o di altri.

È, perciò, anche del Cozzarelli il bozzetto di Roma che mostra le stesse forme e la stessa anima (e su ciò non vi sarà un dissidente) del gruppo dell' Osservanza. Anzi è del Cozzarelli il capolavoro.

*
* *

Il gruppo di Quercegrossa non può ambire a tanto.

Nè sul giudizio influisce in alcun modo il suo cattivo stato di conservazione o il suo cattivo collocamento. È posto sull' altar maggiore dentro una specie di urna in muratura (che un imbianchino ha dipinto nelle pareti con un paesaggio del Golgota) chiusa sul davanti da uno sportello a vetri. I guasti che presenta risalgono probabilmente al tempo del trasporto dalla chiesa degli Olivetani. È rotto qua e là nella base, ha ridipinture, specialmente nel S. Giovanni al quale, tra l' altro, furono sostituite in istucco le mani e parte delle braccia e anche girando il braccio destro in un senso irrazionale e contrario al bozzetto.

Invece a rendere sicuro il giudizio concorrono circostanze eccezionalmente favorevoli, l' esserci, cioè, del gruppo di Quercegrossa dai caratteri Cozzarelliani il bozzetto originale certo del Cozzarelli e l' esserci dello stesso artista, nella Pietà dell' Osservanza, un' altra opera dallo stesso soggetto.

---

(1) *Rass. d' arte senese.* VI, I, p. 13-4.

E facciamo il doppio confronto.

Consideriamo prima di tutto la disposizione dei personaggi nel gruppo di Quercegrossa rispetto a quello di Roma.

Vi è una sola variante, ma significativa. La Maddalena che, nel primo, guarda i piedi di Cristo stesi dinanzi a lei e che è distante da Maria quanto lo era Giovanni nella collocazione originaria [1], nel modello si allontana un po' da Maria e da Giovanni, non associa il suo dolore al loro, si stacca quasi dalla parte essenziale della rappresentazione. Si ritrova, dunque, nel bozzetto, a differenza di quel che avviene nel gruppo al vero, lo stesso, diciamo così, decentramento rappresentato all' Osservanza dalle due Pie [2].

E ancora si noti a Quercegrossa il diverso posarsi della mano della Vergine sulla spalla di Cristo, mano più sollevata, più indifferente che a Roma. e il meno curvarsi verso Cristo della Vergine stessa e di Giovanni, tanto che questo ultimo sembra quasi seduto sui calcagni.

Ma le divergenze più forti sono nella figura di Cristo, specialmente nella parte di essa che lo scultore di Quercegrossa ha dovuto creare. Giacchè il bozzetto nella figura di Cristo non fu mai finito, come ce ne assicura la coloritura azzurrognola originaria che è sul taglio all' addome e il pezzo informe di terracotta steso davanti a Maria nella direzione che avrebbero dovuto prendere le gambe. Ora quelle gambe ben tornite, accavallate e alzate dal piano che si vedono a Quercegrossa sono affatto contrarie allo spirito del Cozzarelli il quale avrebbe certamente terminato il Cristo del bozzetto come l' aveva principiato, cioè col rendercene tutto l' abbandono cadaverico e tutti i segni delle molte sofferenze. Anche qui, cioè, il bozzetto avrebbe ripetuto la Pietà dell' Osservanza; chè, infatti, se si astrae dalla loro diversa positura, i due Cristi ci appariscono come due immagini di un solo. Ma l' artista di Quercegrossa cominciò a differenziarsi nella modellatura del tronco, infossandone meno il fianco sinistro,

---

(1) Prima, cioè, che fosse così spostato verso sinistra che le sue mani non aderiscono più, come dovrebbero, alla persona di Cristo.

(2) Vedi il mio art. cit. p. 12.

accentuandone gli omeri, rinvigorendone ogni muscolo, togliendo, insomma, precisione al tipo per avvicinarlo ad una idealizzazione quasi classica. Ottenne, così, l'omogeneità della figura e meno sensibile il distacco, nella parte aggiunta, da una concezione Cozzarelliana.

Quanto questa concezione entri poco in tutto il gruppo di Quercegrossa mi pare di averlo dimostrato.

Ma si guardi ancora la Maddalena di Roma, la più bella figura, forse, che sia uscita dalla stecca del Cozzarelli. È stato sufficiente irrigidirla, col diminuire e raddrizzare gli assi della sua elegante torsione, per trasformarla, nella copia, in un'altra. E il panneggio! È più gretto quasi che nell'abbozzo. Non certo il Cozzarelli, nel portare al vero il gruppo, avrebbe così fasciato le figure, egli che imprime alle vesti delle figure dell'Osservanza un movimento si può dire barocco.

La Pietà di Quercegrossa, dunque, proviene da un bozzetto di Giacomo Cozzarelli, ma non è certo di lui, bensì, come vogliono ragioni estetiche e stilistiche, di artista molto inferiore e molto diverso.

GIACOMO DE NICOLA

NOTIZIE

Il Coro del Duomo. Questo mirabile monumento dell'arte dell'intaglio e della tarsia, così miseramente trascurato per secoli, massime la parte del trecento, incontra oggi, alla fine, la buona volontà dell'amministrazione; la quale largamente vigile sopra tutto il grandioso tesoro artistico della cattedrale, volge l'occhio in modo particolare sopra le parti più delicate e pericolanti. Si tratta sostanzialmente di un lavoro di consolidamento che rassicuri per un lungo avvenire quella superba opera, che già sfoggiò la sua bellezza intorno all'antico altare sotto la cupola. L'egregio prof. Tito Corsini, nel quale la più sicura e sperimentata abilità è guidata da una scrupolosa coscienza di rispetto dei lavori della grande arte antica, ne ha già data una porzione ottimamente riuscita sì per il consolidamento e la integrazione delle parti più guaste, sì per la nettatura ed il rinfrescamento generale che ha ridonato a tutta la ricca e variata decorazione d'intaglio e di tarsia la naturale e giusta evidenza quale può venire, senz'alterarla punto, da un'opera d'arte tante volte secolare. Mentre ci rallegriamo con l'Opera del Duomo e con il valente artista, ci auguriamo di veder presto compiuto il restauro con i medesimi savi e rigorosi criteri. Vogliamo anche sperare che un qualche necessario benefizio non venga negato al coro centrale del Riccio, che esige d'essere in certi luoghi assicurato dalla pietosa corrosione, che certi barbari innesti hanno prodotto spcialmente nel passaggio di mezzo, dove il genuflessorio arcivescovile, contro il nativo disegno, è stato addossato al corpo principale, ed il doppio gradino è ridotto ad uno solo, con inconvenienti di servizio e guasto di decorazione.

La polizia municipale e le opere d'arte. È giustissimo l'apprezzamento che tanto spesso sentiamo fare dai forestieri, in

biasimo della nostra polizia che pare non preoccupata punto del malvezzo ridotto troppo comune di considerare ogni cantuccio di chiese e di palazzi monumentali come una latrina pubblica. Si guardino, a cominciare dal Duomo, tutte le nostre belle chiese, e si vedrà, a giudicare dalla indisturbata libertà di un pubblico indiscreto, che alla polizia non fa caso vedere sempre innaffiati e infiorati i dintorni dei monumenti di certe sostanze che non hanno ragione nè di profumo igienico, nè di omaggio riverente a ciò che pur si vanta caro alla gentile Siena.

Con sommo piacere annunziamo che un R. Decreto, ha definitivamente attribuito la diretta vigilanza su tutte le opere d'arte delle provincie di Siena e di Grosseto alla R. Sopraintendenza Senese dei monumenti, nonostante il disposto della legge 27 giugno 1907, alla quale si era fatto richiamo dalla Sopraintendenza delle RR. Gallerie di Firenze per esercitare essa la diretta autorità, sia pur mediante l'ufficio di Siena, sopra le dette Provincie. Di quanto vantaggio sia un tal provvedimento per la maggiore efficacia dell'opera di tutela sulle nostre opere d'arte non occorre dirlo: e possiamo esser veramente lieti che siasi tolto un ostacolo alla libera e pronta opera della Sopraintendenza di Siena per la buona conservazione dei monumenti nostri.

Dalla R. Sopraintendenza dei Monumenti abbiamo ricevuto le seguenti notizie.

All' Osservanza sono giunti al termine i lavori per la sistemazione definitiva dell'affresco distaccato dai sotterranei « Il Giudizio Universale ». — Accanto alla Sagrestia è stata adattata una sala nella quale a guisa di piccola galleria oltre l'affresco sopra indicato verranno collocate varie opere d'arte, appartenenti a quella parrocchia, stoffe, libri miniati, statue in terra cotta, mobili e varie altre cose di pregio d'arte, già sparse per il convento.

Sono stati poi benissimo restaurati con l'intervento dell'ufficio delle Pietre Dure di Firenze, e il Gruppo del Cozzarelli rappresentante la deposizione della Croce, e la grandiosa e ricca nicchia che lo contiene tutta in terra cotta dorata; e due statue in terra cotta nei sotterranei ove è la tomba di Pandolfo Petrucci.

Alla Badia a Rofeno è stata restaurata la importante e ricca cornice del bel trittico e fermata la pittura pericolante. È stato pure restaurato in quella chiesa il ricco ed artistico ciborio, opere splendide d'intaglio del secolo XV. Ed ambedue quelle opere con tale restauro hanno ricevuto un collocamento sicuro e visibile. Il

patrimonio artistico della regione ha ricuperato in tal modo due oggetti di immenso valore.

Ai ruderi di S. Galgano sono stati eseguiti importanti lavori per tutelarne la conservazione. Con armature in legname aventi carattere permanente in modo da non guastare l' aspetto generale e grandioso del tempio, si è provveduto a consolidare le parti pericolanti, sono stati rinforzati e ripresi archi cadenti ricollocando a posto le pietre sconnesse; sono stati fermati peducci di volte; dalle volte è stata tolta la terra e i materiali cadutivi sopra; come pure ne è stata disvelta l' erba e le piante che danneggiavano volte e muri. Sono state finalmente ricoperte di una cappa di asfalto alcune parti di muraglie e le volte.

Nell' anno prossimo saranno eseguiti altri lavori per continuare l' opera di consolidamento e di manutenzione di questi splendidi resti costruttivi. Si spera che possa essere accolta dal Ministero una proposta della R. Sopraintendenza di Siena informata ad un vasto concetto di tutela e conservazione di questi ruderi e di altre importanti costruzioni artistiche della regione unito al pratico scopo dello studio dell' arte a vantaggio dei giovani di tutte le nazioni che si dedicano alla ricerca e conoscenza profonda di tali discipline.

Alla Chiesa di S. Girolamo è stato eseguito splendidamente il restauro di un affresco monocromo rappresentante la crocifissione, scoperto in una parete della sagrestia.

Al Seminario dal sotterraneo d' una cappella ridotta a magazzino è stato distaccato un affresco rappresentante la deposizione della croce, opera del secolo XIV-XV.

Nel primo chiostro del Seminario stesso ha ricevuto un migliore ordinamento il bellissimo prospetto in marmo, opera del secolo XIV, che decora l' ingresso all' antica cella sepolcrale dei Petroni, riportandone alla luce la soglia e le basi dei pilastri che erano state sotterrate e coperte dall' impiantito. E così sono state rese visibili le guglie laterali, sui pilastri, e la centrale sulla cuspide, le quali erano chiuse già entro le volte.

Ad Asciano è stato eseguito il restauro e il consolidamento della bellissima pittura nella Cappella di S. Sebastiano rappresentante l' Assunzione di Maria Vergine.

A Montisi la splendida tavola di Neroccio è stata tolta dal luogo ove trovavasi sopra la porta e sotto la finestra della chiesa e collocata in una parete della Pieve stessa benissimo illuminata

e sicura dalle intemperie e riunita ai tre quadri del gradino che si trovavano nella canonica.

Notevoli pure sono il restauro al soffitto di una sala nell' archivio di Stato in Siena, e quella di due dipinti nella chiesa di S. Ansano; con il consolidamento dell' affresco, cadente, sulla porta della stessa chiesa di S. Ansano.

È stato discoperto un affresco rappresentante tre figure di Santi alla chiesa di Tocchi.

Si debbono anche aggiungere i restauri alla tavola di Matteo di Giovanni a Montepescali; alla tavola di Matteo di Giovanni a Paganico; ed il restauro alla facciata del Palazzo Vescovile di Volterra or ora terminato che fra giorni verrà scoperto, e riuscito a quanto dicesi di soddisfazione generale.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI DI L. AZZER BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

„ARTE ANTICA SENESE„

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Belucci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI, *Direttori*
PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI, *redattori*

CONDIZIONI D' ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all' Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all' Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all' Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L' Amministrazione della "Rassegna d' Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all' Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI — FASCICOLO IV

SOMMARIO

Pag.

F. M. Perkins - Spigolature di arte senese . 71-73

G. De Nicola - Un affresco del Vecchietta nella chiesa di S. Francesco a Siena . . 74-77

A. Bonajuti - L'Eremo di Santa Maria a Monte Specchio 78-82

F. Sapori - Dipinti senesi in Russia . . 83-85

G. De Nicola - Sempre per la Pietà dell'Osservanza 86

Notizie:

I restauri del Castello di Ripa d'Orcia (prov. di Siena) - Can. G. B. Mannucci — Un antico dipinto — Una interessantissima mostra d'arte — Una brutta usanza — Chiesa dei Servi in Siena — A Ulignano — Chiesa di Corsano 87-91

Indice dell'annata 93-94

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VI (1910)

Esce 4 volte all'anno in fascicoli di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno V (1910)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce 4 volte all'anno in fascicoli in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d'Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
Rassegna d'Arte Senese. (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VI. FASC. IV. - 1910

ROMAE ORIGO - SENAE QVE INSIGNIA.

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1910

Bartolo di M. Fredi - S. Lucia - *Raccolta Blumenthal, Nuova Jork*

" Spigolature di arte senese „

In possesso del Sig. George Blumenthal di Nuova-Jork trovasi un bel frammento di polittico che rivela chiaramente la prima maniera di *Bartolo di Maestro Fredi.* Esso rappresenta, a tre quarti di figura, Santa Lucia che tiene in mano il lume e il pugnale, simboli del suo nome e del suo martirio. La giovane Santa, da' capelli biondi ondeggianti, veste una tunica rossa ed azzurra finamente ricamata d' oro e un mantello di color vermiglio foderato d' ermellino. Tanto le carnagioni quanto le parti decorative dell' aureola e delle vesti sono d' una finezza e delicatezza straordinarie; degne davvero di Lippo Memmi e di Simone Martini, ai quali la tavola fu attribuita prima che passasse nelle mani del presente proprietario. Le forme, il carattere del disegno, il purissimo colore, e l' accuratezza dell' esecuzione, rivelano un lavoro della prima e più fine maniera del pittore senese, alla quale appartengono varii dipinti come il polittico della Madonna col Bambino, Angeli e Santi, N.° 51 della Galleria di Siena (sempre ostinatamente ascritto a Lippo Memmi stesso nonostante che sia lavoro evidente ed indubitabile di Bartolo) la bella Madonna col Bambino nella chiesa di Sant'Antonio in Bosco, vicino alla Badìa all' Isola, e il quadro tanto soave ma purtroppo assai danneggiato dell'Assunta, in Santa Maria a Barbiano presso San Gimignano [1]. Certamente, tra le molte interessanti figure femminili di Bartolo, questa del Sig. Blumenthal non è la meno attraente.

---

[1] Quest' ultimi due dipinti sono stati recentemente attribuiti a Bartolo, con piena ragione dalla Vavasour-Elder (cfr. « *Rassegna d' Arte Senese* », Vol. IV, 1908, e « *Rassegna d'Arte* » di Milano, 1907. Fasc. 4).

*
* *

Fra i maestri quattrocentisti senesi *Domenico di Bartolo* è forse il più raro per il numero assai scarso dei dipinti che oggi di lui ci rimangono. Noi, in questa « Rassegna » come nella « Rassegna d'Arte » di Milano, abbiamo potuto, durante questi ultimi anni, più che raddoppiare il brevissimo elenco delle tavole di quest' interessante artista. Già nella lontana America, abbiamo segnalato una tempera importante ed indubitabile di lui — quella cioè della raccolta Platt di Englewood, N. J. (1). Ora diamo qui la riproduzione di un' altra tavola non meno bella e caratteristica di Domenico, che ha varcato il mare, ed è entrata da poco nella ricchissima e sempre crescente raccolta del Sig. J. G. Johnson, di Filadelfia (2).

L' attraente pittura, sempre rinchiusa nella sua cornice originale, rappresenta, su fondo d' oro, la Vergine, vista a mezza figura, reggente nel braccio destro il Bambino nudo, il quale tiene in una mano un rotolo, mentre alza l' altra in atto di benedizione. Dietro al gruppo sorgono, a destra ed a sinistra, delle rose e de' gigli. Il dipinto è assai ben conservato, grazie in parte alla tecnica, simile ad uno smalto, tutta proprio di quest' artista. Sulla parte inferiore della cornice leggesi il nome del pittore colla data 1437. Le affinità stilistiche che rivela questa pittura colla Madonna della Galleria di Perugia, dipinta un' anno più tardi, sono evidenti.

*
* *

I bellissimi libri corali della Libreria Piccolomini del Duomo Senese aspettano sempre uno studio sistematico ed esauriente, ma come si sa, accanto ai meravigliosi volumi alluminati da' pittori veronesi, esistono altri più modesti, ma

---

(1) Vedi *Rassegna d' Arte Senese*, Vol. III (1907) Fasc. 3-4.

(2) Questo dipinto è stato per la prima volta segnalato, poco tempo fa, dall'amico Berenson (v. *Central Italian Painters*, Ultima Edizione) ma non è stato finora mai riprodotto. Devo ringraziare il Sig. Johnson della fotografia gentilmente mandataci, e qui pubblicata per la prima volta.

Domenico di Bartolo - Madonna col Bambino

Raccolta Johnson, Filadelfia

Fot. Alinari

VECCHIETTA - Il Redentore fra gli Apostoli
Miniatura nella Libreria del Duomo di Siena

non meni interessanti, ornati da' pittori senesi. In uno di questi trovai, anni fa, una miniatura, attribuita, anch'essa, a Liberale da Verona, rappresentante Cristo tra gli Apostoli, la quale pubblico ora col nome del vero suo autore — cioè, il *Vecchietta*. Credo che la mia attribuzione non verrà messa in dubbio da chi abbia sicura conoscenza della pittura senese. Che il tanto versatile artista senese fosse anche miniaturista fu da noi rilevato diversi anni or sono, quando alla Mostra d' Arte Antica di Siena, una miniatura formante il frontespizio di una Costituzione del Capitolo della Metropolitana (esposta col numero 352) fu da noi riconosciuta quale lavoro suo [1]. La miniatura del corale mostra il Redentore benedicente che sta sulle nuvole fra i SS. Pietro e Paolo seguito dalla numerosa schiera dei discepoli. I tipi e le forme rassomigliano sopratutto a quelli delle scene della vita di Cristo dipinte nell' armadio della chiesa dello Spedale, ora nella Galleria di Siena (N. 204).

Assisi. Feb. 1911.

F. Mason Perkins

---

[1] Vedi « *Rassegna d' Arte* » (Milano) An. IV, Fasc. 10, p. 150 in nota. — Nella stessa Rivista, in un numero successivo, abbiamo attribuito a Francesco di Giorgio, scolaro del Vecchietta, la attraentissima miniatura del codice *De Animalibus*, conservato nella biblioteca dell'Osservanza, presso Siena, lavoro tanto fine quanto grazioso con una figura allegorica femminile seduta col leocorno, e, in margine, i lavori d' Ercole. Che tale miniatura sia proprio di Francesco, non può essere messo in dubbio.

Un affresco del Vecchietta nella chiesa di S. Francesco a Siena.

L' affresco può dirsi scoperto l'anno scorso. Non il bianco, ma lo teneva nascosto un denso strato di polvere del carbone che vi era stato addossato da tempo. Ripulito, parve cosa degna di cure, e, obbligandolo l' umidità di cui era impregnato l' intonaco e le condizioni del luogo oscuro e ridotto a magazzino, ne fu stabilito il trasporto su tela, trasporto che eseguì il sig. Domenico Brizzi colla stessa abilità con cui aveva poco prima trasportato l' affresco di Girolamo di Benvenuto all' Osservanza.

È una Pietà: Maria sostiene il corpo di Cristo, Giovanni ne è presso la testa, la Maddalena ai piedi e, dietro questo gruppo principale, quattro sante donne piangono e si disperano. Nella consueta iconografia i personaggi si dispongono e si atteggiano liberamente, ciascuno con un gesto diverso corrispondente a un diverso sentimento di dolore.

Già questa individualità di espressione è cenno di un naturalismo ignoto al trecento, al qual secolo fu riportato da molti l' affresco.

Inoltre quei pochi colori che ancora rimangono (il celeste cangiante della tunica e il rosso granato del manto nel San Giovanni, il porpora intenso nella figura a destra), il modo di modellare, il disegno e, richiami sempre più prepotenti, i tipi suggeriscono il nome del Vecchietta.

Cadrà ogni dubbio sull' attribuzione esaminando il nudo del Cristo. La testa addirittura penzoloni tira il fascio dei muscoli del collo; il torace, l' addome s' intravedono segnati in ogni loro parte; la mano sinistra si attacca col peso delle

Siena, Chiesa di S. Francesco, Pietà (m. 1,05 x 1,92) (Fot. Gargiolli)

cose morte al fianco; il piede scarno, baciato dalla Maddalena, ha le vene rilevate e le falangi della dita distinte una per una.

Un dettaglio anatomico così preciso non l'ha in tutta la scuola senese altri che il Vecchietta che qui, insolitamente ma non senza ragione, ritrovò in sè il potente scultore. Insolitamente, perchè la sua pittura è quasi sempre al disotto della sua opera di marmo o di creta, e non senza ragione perchè il Cristo morto doveva rappresentare per la sua arte, verista in modo quasi spietato, il soggetto ideale.

Ma io credo che l'affresco possa anche documentarsi come del Vecchietta.

Nella Descrizione di Siena del 1625 attribuita a Fabio Chigi si nota a un certo punto della rassegna delle opere d'arte di San Francesco: « La Capp.ª de' Martinozzi - Opus Laurentij Petri cioè Vecchietti - » (1).

Ora la Cappella Martinozzi era appunto dove è stato ritrovato l'affresco, nella stanza chè dà sul primo chiostro di San Francesco a destra del monumento Petroni, sotto la volta della Cappella del Seminario, antica sagrestia della chiesa.

Ciò risulta anche dalla seguente descrizione della Cappella Martinozzi: « Nella Cappella sotto la Volta della Sagrestia [di San Francesco] per andare all'Abbondanza vi è la Sepoltura di Casa Martinozzi con Arme di d. Fameglia rilevata nella Lapida, e intorno alla d. Sepoltura vi sono le seguenti Parole.

S. Nicolaj Dn̄i Angeli de Martinozzis
de Senis An. Dn̄i mcccccxlviii
et Ludovici ejus Filii » (2)

---

(1) Siena, *Bibl. Co.* Ms. E. VI. 20, c. 45 v.

(2) Siena, *Arch. di Stato*, « Sepolti nella Chiesa di San Francesco ecc. » (Sepoltuario cominciato dall'abate Galgano Bichi e finito nel 1717 da P. Tommaso Mocenni).

E la firma dell' artista poteva benissimo essere nel margine inferiore dell' affresco mancante oggi in quella parte per parecchi centimetri.

Non fa difficoltà per riferire la firma all' affresco che il Romagnoli il quale (Vol. IV, c. 564-5) parla di una tavola segnata dal Vecchietta nella Cappella Martinozzi in San Francesco e distrutta dall' incendio del 1655. Ma il Romagnoli dichiara esser sua fonte la citata Guida del 1625 dove invece la firma è riportata senza dire se apposta su una tavola o su un affresco.

È dunque quasi certo che l' affresco fosse firmato.

È anche probabile che fosse fatto eseguire dai Martinozzi nel medesimo anno in cui posero nella loro cappella quella memoria sepolcrale trascritta dal Bichi, nel 1448. Anzi possono pensarsi affresco e lapide sepolcrale strettamente uniti: sul pavimento la lapide ai piedi del muro in cui si apriva, come in un arcosolio, la nicchia per l' affresco dal soggetto funerario.

*
* *

Nel 1448 il Vecchietta attendeva in Siena ad uno dei suoi più importanti lavori, agli affreschi che adornano il cosidetto Deposito delle donne all' Ospedale della Scala.

Gli affreschi, molto sciupati ma non tocchi da restauri, sono i più belli del pittore-scultore: così festosi di colori, di edifici, di campagne che richiamano la pittura di genere del Gozzoli.

La stanza del Deposito delle donne fiancheggia la chiesa dell' Ospedale colla quale un giorno comunicava per la porta di cui sono tracce sulla parete a sinistra entrando nel Deposito.

Io, perciò, non dubito punto che questa stanza potesse già essere la sagrestia della chiesa e che alla sua decorazione debba riferirsi un documento del Milanesi secondo il quale il 20 settembre del 1448 sono pagati al Vecchietta 335 fiorini per dieci storie, non comprese le volte, da lui di-

pinte nella sagrestia nuova dell'Ospedale [1]. E precisamente su dieci lunettoni si distendono gli affreschi.

I quali affreschi, liberati dallo scialbo da non molto, rimasero ignoti ai vecchi scrittori senesi quasi come ai moderni critici d'arte. Sono, perciò, assolutamente inediti. E inedita è pure la seguente iscrizione, in istato frammentario ma facilmente integrabile, col nome dell' artista e l' anno del compimento delle pitture:

[VRBANO][2]EQVITE PRAECELLENTISSIMO HVIVS SANCT[AE]
[MARIAE D]OMVS PRAEFECTO LAVRENTIVS PETRI FILIV[S]
[S]ENENSIS HOC SACRARIVM VNDIQVE VERSVM PICTVRIS
HONESTAVIT M°.CCCC.XLVIIII.

Se la Pietà per i Martinozzi fu eseguita nel 1448 lo fu, dunque, durante una breve interruzione a quest'opera dell'Ospedale, una interruzione che può calcolarsi (la cattiva preparazione dell' affresco mostra ciascuno dei tratti serviti al lavoro della giornata) ad appena dieci giorni.

GIACOMO DE NICOLA

---

(1) MILANESI, *Doc. Sen.* II, 369.

(2) Urbano di Pietro del Bello fu rettore dell' Ospedale dal 1444 al 1450 (L. BANCHI, *I Rettori dell'Ospedale di S. Maria della Scala di Siena*, Bologna, 1877, p. 107).

L' Eremo di Santa Maria

A

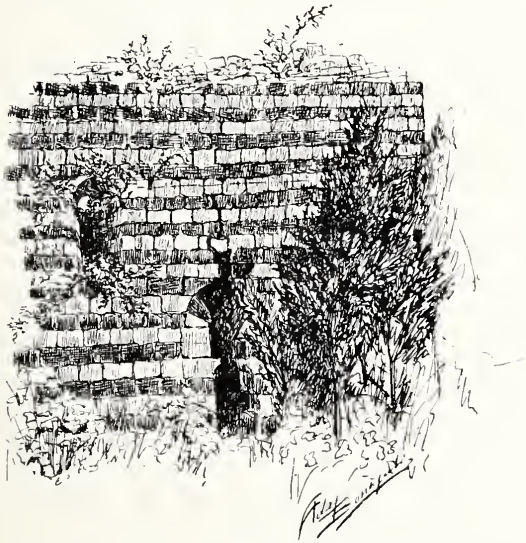
MONTE SPECCHIO

Nel comune di Murlo, verso i confini del territorio dell' antico castello di Resi con quello di Monte Pescini, in un altipiano contornato da colline verdeggianti, esistono i miseri avanzi di un antico romitorio.

Il luogo più che solitario, è orrido e sembra destinato, non ad una vita contemplativa, ma ad un ritiro di vera espia-

zione. Non vi è traccia di nessuna strada neppure mulattiera, non vi giunge l' eco di una voce umana, non si scorge neppure nel lontano digradare dei monti un centro popolato.

È recinto da grandi alberi, specialmente lecci, che lo chiudono come verdi pareti; in mezzo a quelle vetuste rovine si prova un senso di profonda melanconia; nella quiete solenne e, direi quasi, paurosa del luogo, ci sentiamo affatto divisi dal mondo da una lontananza infinita.



Era l' entusiasmo religioso che in quel periodo invadeva gli abitanti delle silenziose città dell' Umbria e della Toscana, che spingeva, sopratutto i cittadini appartenenti alle classi più elevate, a ritirarsi nei luoghi orridi e solitari, ove vivevano, prima come anacoreti, costituendosi più tardi come fondatori di comunità religiose. A Siena più che altrove si sviluppò questo sentimento e gli angoli più remoti e oscuri della nostra quieta campagna, vennero prediletti da questi eremiti.

La signorina Prof. Anziani, in una sua pubblicazione sulla Città di Santa Caterina, parla del movimento religioso che ebbe Siena in questo periodo. « Accanto alla grande opera

internazionale dei frati predicatori, troviamo una così grande copia d' istituzioni più specialmente Senesi i cui fondatori, e non pur soltanto i fondatori, ma tutti i primi seguaci sono di patria e di famiglia senese. Coloro personificano la tendenza al misticismo e all' ascetismo nella piccola repubblica attiva e fiera ».

E appunto a questa epoca appartiene la fondazione dell' Eremo di Santa Maria a Montespecchio. Oltre le memorie ce lo dimostrano i pochi ruderi rimasti che conservano ancora un carattere veramente romanico.

Il corpo della chiesa, che doveva essere abbastanza vasto, non ha più nè il tetto, nè la porta principale; sono tre muri a fasce rosse e nere esternamente, sui quali s' aprono delle finestre romaniche e una porta a sinistra di chi entra; ecco, ciò che rimane. Del convento non resta più nessuna traccia, tanto da non potere neppure idealmente ricostruirne il fabbricato e immaginarne la grandezza. Una donazione fatta da Rinaldo Vescovo di Siena della famiglia Malavolti de' Grandi di Siena, d' un pezzo di terra con sue pertinenze posto nella corte del Castello di Resi presso il detto Castello e descritto nei suoi confini, all' oggetto di continuare più comodamente l' ospitalità, ci dimostrerebbe essere questo convento di una certa importanza; ma ciò non si può asserire essendo così lontano da strade frequentate, che ben pochi dovevano essere i passeggeri che chiedevano ospitalità.

Sono tanto lontane le memorie di quest' Eremo che nessuno sa più il nome che aveva; i contadini che abitano nei dintorni lo chiamano il Conventaccio, così che per tanto tempo mi è stato impossibile rintracciarne qualche ricordo. Da un manoscritto del 1700, di un Pievano di Murlo, seppi che era l' Eremo di Santa Maria a Montespecchio e apparteneva agli Eremiti Agostiniani; ebbi anche qualche notizia incerta sulla fondazione e sulla soppressione. Trovai delle memorie nel Dizionario della Toscana di Emanuele Repetti. Ma più antichi e assai numerosi documenti ho trovati nell' Archivio di Stato di Siena, nell' indice cronologico degli Eremiti di Lecceto e nello spoglio delle pergamene del Convento di S. Salvatore di Lecceto.

Nessuna memoria parla del fondatore, la più antica che ho potuta trovare è del 1190, 15 Ottobre — Guazzulino di Capuloregi per se e per Aldobrandino suo fratello, donano a Giovanni di . . . . . , tutto ciò che hanno nel Monte Specchio, luogo detto piano dell' Altare, per edificarvi un Eremo in onore di Santa Maria di Rocca Amadora. — Fu dagli Eremiti Agostiniani abitato per più di due secoli. Si crede che venisse visitato da S. Agostino e anche il Gigli lo asserisce: Diario del Gigli Vol. 2.° Novembre pag. 387.

È adunque costante il grido in queste parti che quel Santo Dottore passando per la Toscana visitasse il Romitorio non che di Lecceto ma quelli ancora di S. Antonio in Val d' Arno e di Santa Maria di Monte Specchio.

Le donazioni si seguono assai numerose fin dopo il 1200; sono quasi tutte di famiglie senesi che hanno possessi in quelle vicinanze. Questo è il momento più fiorente della vita dell' Eremo.

Nel 1313 — 13 Febbraio — l' Imperatore Enrico VII riceve sotto la sua speciale protezione i frati dell'ordine degli Eremiti di S. Agostino di Monte Specchio ed ordina che non siano molestati. È ricordato quest' Eremo anche nel Costituto del comune di Siena, Vol. I. « Et l' Eremo di Monte Specchio et le cose et i beni et le possessioni d' esso difendarò e manterrò. Et quello medesimo conservarò de li Eremi da Rosia et de la Selva del Lago et possessioni et i beni d' essi et de li altri Eremi et possessioni d' essi de la giurisdizione di Siena. Et coloro e' quali facessero a loro molestie o vero ingiuria punirò, secondo che punirei coloro e' quali facessero ingiuria alli assidui cittadini di Siena ».

Ma nel 1335, 13 Febbraio, sembra che le finanze dei suddetti Eremiti non prosperassero molto, essendo costretti a fare un mandato di procura speciale per la vendita di alcuni beni e appezzamenti di terra posti in Villa e Corte di Coppiano onde poter riparare ad alcuni loro bisogni urgenti.

Finalmente nel 1433, 23 Giugno, una lettera di Fra Francesco da Firenze, Maestro di Sacra Teologia e Priore generale dell' ordine degli Eremiti Agostiniani, diretta al Priore

e Frati del convento di S. Salvatore di Lecceto, notifica loro il decreto da esso fatto dell' unione e incorporazione del convento di Santa Maria a Monte Specchio con tutti i suoi beni e pertinenze, al suddetto convento di Lecceto, per essere quasi del tutto distrutto sì nellò spirituale che nel temporale. Dato in Roma.

Così fino dal 1433 il già cadente Eremo di Santa Maria a Monte Specchio fu abbandonato alle ingiurie, non degli uomini, che nessuna attrattiva li poteva spingere a ricostruirlo, e nessun lucro li poteva attirare per devastarlo, ma del tempo che il più delle volte, degli uomini è più galantuomo; e benchè anche esso ci abbia lasciati degli avanzi miserissimi, dovremmo essere contenti che ci fossero conservati per poterli ammirare nella primitiva loro forma.

ADA BONAJUTI

Siena, 4 Maggio 1910.

Dipinti Senesi in Russia

In Italia sono, a torto, pochissimo conosciuti i tesori d'arte che si conservano gelosamente in Russia, anche se codesti tesori siano emigrati dal nostro paese. Non sarà male rammentarne qualcuno, che tocca assai da presso gl'intenti e l'oggetto di questa nostra Rassegna.

Nel 1909 una rivista russa, molto seria e autorevole, la « Staryé Gody » che si occupa d'arte antica, organizzò a Pietroburgo un'esposizione di vecchi quadri esistenti nei Palazzi e nelle Collezioni private, nascosti quindi alla conoscenza del pubblico. L'iniziativa, che meritava incitamento e plauso, riuscì a rivelare de' capolavori, i quali sarebbero altrimenti tuttavia ignorati.

A tale Mostra la pittura italiana fu largamente rappresentata, e i nomi de' primitivi furono quasi tutti di senesi.

Il morto principe Gregorio Gagarine, già vice-presidente dell'Accademia Imperiale delle Belle Arti in Pietroburgo, aveva fatto i primi studii a Siena, parlava l'italiano con purezza d'accento, con speciale predilezione aveva raccolto opere di scuola senese. Suo figlio, il principe Andrea, favorì alla rivista organizzatrice della Mostra, due tavole: una di Duccio di Buoninsegna, l'altra attribuita a Lippo Memmi.

La prima è di rara finezza e nitida conservazione, reca la caratteristica impronta di Duccio e presenta somiglianze evidentissime con le tavolette posteriori della « Maestà ». Raffigura la Crocefissione; il legno s'erge da un terreno scaglioso, e combacia col termine superiore della tavola. Il Cristo è di rigidezza bisantina, appena turgido il petto d'un fiato di novella grazia italica. Ai piedi del Nazaraeus stanno in due gruppi gli adoranti. A destra i soldati da' ceffi paurosi,

avvolti ne' mantelli, le aste brandite in segno tra di rispetto e di sfida; Longino, che mitiga la cruda fierezza poggiando la mano sul petto a umiliarsi dinanzi al Redentore; gli apostoli barbuti, che recano negli occhi faville di fuoco divino. A sinistra le figure esili altissime delle donne piangenti, preganti, contemplanti, e, in primo piano, aureolata e grama, la Madre che ha perduto il figlio per dare un padre all' umanità. Su la nuda terra montana spicca un teschio dalle occhiaie cieche; dall' oro monotono del fondo emergono a volo due angioli con l' ali aperte e congiunte. Le donne a sinistra sono figurate uscenti da un castello merlato, di cui si vede il portale, la sagoma legnosa delle gravi muraglie. I due gruppi umani s' inalzano nel fondo, come se i personaggi posteriori fossero su gradini progressivi, secondo la maniera consueta a Duccio di Boninsegna.

La Madonna attribuita a Lippo Memmi, pure appartenente al principe Andrea Gagarine, è di piccole dimensioni, bulinata e ricamata di fregi sottili, con la raffinatezza propria de' maestri senesi, sparuti e serafici ne' visi dei loro santi rigidi; ingegnosi e femminei ne' rabeschi dei manti, delle aureole, dei fondi. La Vergine è seduta in trono, sorregge il bimbo con mossa priva di vigore ma non manchevole di gentilezza, è fiancheggiata da due santi e contornata da tre angeli che appaiono fuor del tendaggio a ricamo, teso sul fondo.

Dalla fotografia non si può avere un' impressione compiuta dell' autore, poi manca una descrizione analitica di questo miracoloso pinnacolo; del quale penso sia difficile argomentare, arduo scegliere la paternità.

Di Lippo Memmi può dirsi invece senza dubbio la parte centrale d' un polittico (sopravissuta per miracolo all'ira vandalica di due artisti troppo barbari per esser chiamati tali) rappresentante la Vergine col Bambino. Questa tavola, assai logora e guasta in più parti, reca intatti i volti della Madre e del Figlio, di squisita fattura. Il pittore W. Dourdine è proprietario di questo interessante frammento di pittura senese.

Per merito dell' editore brussellese G. Van Oest, è ap-

parso un grosso volume riccamente illustrato, su la Mostra della « Staryé Gody » a Pietroburgo. Le varie scuole pittoriche sono con diligente metodo critico precedute da studii di validi scrittori d' arte. La prima parte del libro, riguardante la pittura italiana, ha composta con simpatica perizia Ernesto De Liphart, conservatore del Museo Imperiale dell' Eremitaggio. Ma il chiaro storico è incorso in un errore di fatto, avvertendo in nota che la celebre ancona di Duccio è posta a' due capi del transetto nella Cattedrale di Siena: da un lato la storia della Madonna, dall' altro la storia del Cristo.

Così fu al tempo del rettore Borghesi, il quale, ad aggravare i danni della tavola già spiccata dalla predella, già mozza de' particolari più vaghi, la fece segare in mezzo, come il fusto d' una vecchia pianta malconcia.

Ma il Rubini, altro Rettore dell' Opera del Duomo, fece trasportare i superstiti avanzi del superbo cimelio trecentesco nel Museo della Metropolitana, dove si conservano tuttora, dove dovrebbero esser disposti con più bella euritmia, riparati da piccoli cretti e pericolose rigonfiature.

L' involontario errore di Ernesto De Liphart, mi ha condotto a far cenno di cose, che non era mia intenzione toccare nella nota presente.

Io son lieto d' aver segnalato all' attenzione dei tecnici e degli amatori, tre dipinti senesi quasi sconosciuti in Italia; e insieme triste, pensando che codeste gemme rare non torneranno mai più a risplendere sotto il nostro cielo.

FRANCESCO SAPORI

Sempre per la Pietà dell' Osservanza

Non si spaventino i lettori. Non riprodurrò per la decima volta sulla stessa Rivista il San Giovanni del Museo dell' Opera del Duomo e il gruppo della sagrestia dell' Osservanza, nè replicherò con altrettante pagine alle sedici pagine che mi ha dedicato nell' ultimo numero il Canonico Lusini. A che varrebbe?

In luogo di prolungare una discussione che rischia di essere interminabile (quando c' è un contradittore con troppa buona volontà di voler ragione) io ne propongo la chiusa agli Amici dei Monumenti di Siena.

E gli Amici la chiuderanno se troveranno il modo di ottenere che la statua del San Giovanni abbandoni per un momento il Museo, sia trasportata all' Osservanza e collocata nel gruppo nel posto da me indicato, e di accertarsi se le parti estreme del muro su cui posa il Cristo siano state aggiunte (il solo fatto, se vero, che darebbe ragione al Lusini), giacchè sotto lo scialbo, o al più sotto l' intonaco, dovrebbe comparire in qualche punto la commettitura tra il nuovo e il vecchio.

Vedranno così gli Amici da quale parte stiano le « preconcette opinioni », le « strane ipotesi ».

Giacomo De Nicola

NOTIZIE

I restauri del Castello di Ripa d' Orcia (prov. di Siena).

Una pagina suggestiva e ricca di memorie feudali ce l' offre la Ripa d' Orcia : il castello che insieme alle fortezze di Perignano, Palazzo di Geta, Rimbecca, Poggio di Val d' Orcia, Chiarantana, Castelvecchio e Briccola, fu messo a contado e come tale obbligato a conferire in tutte le fazioni, dazî, ed aggravi consueti : il castello, tra i cinque che nella riforma del governo di Siena fu confermato con titolo di feudo a Cecco di Cione Salimbeni col trattato di pace stipulato nel 1404 fra la repubblica di Siena e quella di Firenze, di cui il Salimbeni era raccomandato, per riconoscergli i servigi resi alla patria : che nei secoli XII e XIII ebbe pure le sue storie e fatti di sangue e andò per lungo tempo rinomato, come quello che conservava gli *uomini di ferro*, le armature cioè della sua guarnigione, compresa quella del feudatario.

Esso sorge maestoso tra le gole di folte boscaglie, in faccia a Tentennano, quale sentinella del fiume Orcia, che rumoreggia ai suoi piedi, guardia oggi ancor più formidabile di quel che non lo potessero essere le rocche superiori ora ridotte fattorie di Castelvecchio, Contignano e Spedaletto.

Ma anche in questo castello, come in tutti gli altri, oggi quasi scomparsi, ad eccezione di Spedaletto che conserva le sue forme caratteristiche di bellezza, l' incuria del tempo e degli uomini aveva prodotto gravi manomissioni e data occasione alle più grandi alterazioni.

Oggi però per le cure intelligenti ed amorose, che vi aveva dedicato il proprietario, il compianto conte Pietro Piccolomini, ora fortunatamente continuate con non minor intelletto d' amore e d' arte dalla vedova sua consorte, la contessa Marianna Piccolomini-Clementini, che insieme all' angelo della sua piccola Pierina si è scelto questo solitario e vetusto castello quale dolce asilo di quiete e di pace per molti giorni dell' anno, la massa pittorica e armoniosamente severa del castello riapparisce nella sua primitiva e caratteristica originalità.

Già è stata ricostruita la sala d'armi, ove ben disposte son ritornate le antiche corazze, le gonnelle di ferro, le celate, gli elmi, le più belle e ricche spade: un uomo di ferro, il vessillo, le alabarde, e gli arnesi, il duro regolamento della guarnigione in pergamena, insieme ad un ricco corredo di mobili antichi e di ricordi di famiglia. Anche i cameroni con le grosse vôlte, i graziosi portici, nella piazzetta il nuovo e caratteristico pozzo in pietra, le finestre, e il cammino di ronda, sono riapparsi nella loro primitiva costruzione, mantenendo in tutto con vero gusto d'arte le forme antiche, e aggiungendovi il conforto e le comodità dei tempi moderni.

In una nuova sala poi sarà ordinata una ricca serie di tombe, che pochi anni or sono furono trovate presso il castello in quel calcare fetido, giallognolo e arenoso ed altre scoperte presso l'antica pieve di Castelmuzio, interessantissime per le iscrizioni che vi si leggono; mentre in una attigua saranno disposti libri e documenti relativi alla storia del castello e quadri di famiglia con una ricca collezione di monete etrusche e romane.

Nella reintegrazione interna ed esterna del superbo edificio, come nei nuovi lavori, ci sembra che siano stati rispettati fedelmente e scrupolosamente quei giusti ed opportuni criterî che dovrebbero informare il restauratore: la pratica cioè dello studio sui documenti che si riferiscono al tempo storico del monumento con l'esame accurato delle traccie rinvenute, senza il preconcetto di introdurvi forme d'arte, che non hanno nulla a fare con le costruzioni architettoniche e col materiale della regione.

Queste notizie abbiamo voluto pubblicare anche in omaggio alla cara memoria del compianto ed illustre patrizio senese, che della Società degli Amici dei Monumenti fu dalla origine collaboratore attivissimo, lietissimi di aver veduto compiuti quei lavori di restauro da lui sapientemente e valorosamente iniziati, e dei quali è stato felice interpetre ed esecutore l'egregio ing. Savino Cresti, che con squisito sentimento d'amore e d'arte ha compilato i relativi progetti dirigendo ed assistendo gl'importanti lavori, che meritano il più grande encomio.

Can. G. B. Mannucci

Un antico dipinto della scuola senese è stato scoperto nella chiesa parrocchiale di S. Donato in Siena, già abbazia di S. Michele Arcangelo, dei Vallombrosani, fondata nel 1119 da Ugo, il terzo abate di Vallombrosa. Dietro precise indicazioni date dal colto parroco, prof. don Primo Cinelli, la R. Soprintendenza di Siena del-

l' Ufficio regionale per i monumenti, fece rimuovere un dipinto in tela dal primo altare a destra presso alla cupola, e comparve una bella imagine della Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia, la quale liberata appena dalle tele di ragno e dal sudiciume più materiale che vi si era posato sopra, apparve in discreto stato di conservazione. È dipinta a fresco, ma si capisce a prima vista che non fu dipinta su quel muro, perchè l' affresco vi sta rinchiuso da una intelaiatura di legname adattatavi alla meglio, onde è evidente avere già figurato in altro luogo. L' altare, come tutti gli altri, è insignificante lavoro del secolo XVIII, dovuto ad un rifacimento della chiesa dopo che, soppressa la badia vallombrosana per bolla di Papa Innocenzo XI l' anno 1687, fu assegnata questa chiesa con l' annesso convento ai frati Carmelitani Scalzi. Forse quel dipinto trovavasi in qualche altra parte della chiesa, dove il restauro doveva portare radicali mutamenti, e per causa di devozione non si ebbe coraggio di ridurlo in polvere come sarà avvenuto di molti altri. E così può essere stato adattato in uno dei nuovi altari, dove però non ebbe lunga tolleranza perchè non deve essere tardata molto quella tela infelice a sovrapporsi all' opera dell' antico maestro. Chi questo sia ci diranno i valenti critici dopo il necessario esame; specie allor che il dipinto avrà ricevuto il dovuto soccorso nelle sue parti distaccate e pericolanti. Sembra tuttavia ch' egli non sia lontano dalla scuola di Lippo Memmi. In ogni modo è sempre un impreveduto e prezioso acquisto che fa il nostro patrimonio artistico.

Una interessantissima mostra di arte, specialmente di tessuti e di trine ci fu dato di ammirare nei giorni 2 e 3 di febbraio presso la medesima chiesa di S. Donato. Già per il suo carattere architettonico essa desta al visitatore il più grande interesse; ma in quei giorni, che il bravo parroco aveva esposti tutti insieme in chiesa e nei locali annessi gli arredi e le suppellettili per la visita pastorale che vi fece S. E. mons. Arcivescovo, chi ebbe la ventura di recarvisi, come a noi toccò per gentile invito, incontrò una piacevolissima sorpresa. Vasi sacri d' argento, di rame e di bronzo del cinque e del seicento d' ottimo gusto e lavoro, velluti e stoffe di squisita e ricca tessitura dal quattrocento in poi in un gran numero di pianete, di piviali e di paliotti, reliquiari e candelabri di bell' intaglio, trine di svariatissime qualità, alcune delle quali del secolo XVI e le più del successivo, di notevole valore artistico, e finalmente alcuni eccellenti dipinti dal secolo XIV in poi, tra i quali tengono il primo posto anche per la buona conserva-

zione, quattro testate di bara colorite dal Sodoma. Notevoli pure alcuni frammenti di tessuto trecentesco a figure, e di cuoio dipinto, che il parroco, toltili dall' umiliazione a cui erano stati condannati foderandovi un vecchio armadio di sagrestia, ha racchiusi in una cornice per salvarne ancora agli studiosi dell' arte antica quelche n' è rimasto dopo il lungo e spietato logorio. Sappiamo che il prof. Cinelli intende disporre in opportuni armadi nelle stanze annesse alla sagrestia tutto il meglio, che è molto, degli arredi della sua chiesa, affinchè con la semplice apertura degli sportelli il visitatore abbia dinanzi agli occhi ogni cosa. Noi non possiamo che elogiare ed incoraggiare questo disegno, che è sott' ogni aspetto commendevole; mentre infatti corrisponde nel miglior modo al decoro del culto e al dovere della custodia degli oggetti d' arte al parroco affidata, giova all' onore della chiesa e della città come all' utile degli studiosi istituendo, senza parere, un piccolo museo parrocchiale. L' esempio ci sembra degno di imitazione; e merita di essere incoraggiato anche dai soccorsi delle Autorità alle quali lo Stato affida la tutela del patrimonio artistico nazionale, che conservasi nelle chiese.

Una brutta usanza ci sembra quella di veder distruggere senza pensiero alcuno tracce anche importantissime di antica architettura nel far dei lavori di restauro nelle facciate delle case. Si tira giù il brutto intonaco, mezzo cadente, per rinnovarlo e si scoprono sotto intieri o quasi gli archi di porte o di finestre, che spesso rivelano qualche nota sconosciuta dell' armonia estetica che in antico abbelliva caratteristicamente la nostra città. Ebbene, senza preoccupazione alcuna gli archi si rompono, le aperture si spostano, le tracce si distruggono, e poi rimpellato alla meglio o alla peggio il muro, vi si ristende sopra quella galanteria delle scialbature, che danno alla vecchia Siena la moderna e geniale gaiezza dei colori di sugo di pomodoro, di brodo di fagiuoli o di qualche peggior reciticcio di che pur non manchi chi pigli discreto gusto. Ma non vi ha più un Ufficio tecnico al Comune, che dati i permessi di lavoro, si pigli anche un po' l' incomodo di sorvegliarlo? Ma non si potrebbe esigere che le tracce di antichità rimanessero in mostra, o almeno, quando non si potesse, venissero conservate in fotografia o in disegni per gli studiosi? Già, a parer nostro, almeno secondo la legge, ogni Comune che concede un permesso di lavoro dovrebbe avvertirne l' Ufficio competente di arte per le opportune verificazioni di ciò che all' arte potrebbe interessare.

Chiesa dei Servi in Siena.

Per invito del padre Sostegno, priore, sappiamo che l'Ufficio regionale dei Monumenti ha fatto un progetto per lo scoprimento delle pitture che decorano la parte interna della facciata della chiesa.

A Ulignano nel comune di S. Gimignano si sta riparando una tavola di Pier Francesco Fiorentino.

Chiesa di Corsano.

Nella bella chiesa romanica di Corsano si stanno riaprendo le arcate per rimettere la chiesa nel suo stato primiero.

L' Amministrazione della " Rassegna d' Arte Senese „ compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all' Amministratore, piazza Abbadia 4.

INDICE DEL VOLUME VI. (1910)

MEMORIE

P. Misciattelli — Il bozzetto di una « Lamentazione » sconosciuta di Giacomo Cozzarelli . . pag. 3-5
G. De Nicola — La « Pietà » del Cozzarelli all'Osservanza . . . . . « 6-14
A. Morini — Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in Cascia . « 31-55
P. Misciattelli — Un cassone nuziale di Matteo di Giovanni . . . . . « 36-38
F. M. Perkins e G. De Nicola — Alcuni dipinti di Lippo Vanni . . . . . « 39-41
I. Vavasour-Elder — Un dipinto senese nella Pinacoteca di Lucca . . . . . « 42
V. Lusini — Per chi studia il Cozzarelli (un'altra nota critica) . . . . . « 43-59
G. De Nicola — La Pietà di Quercegrossa . . « 60-64
F. M. Perkins — « Spigolature di arte senese » . « 72 73
G. De Nicola — Un affresco del Vecchietta nella chiesa di S. Francesco a Siena . . . . « 74-77
A. Bonajuti — L'Eremo di Santa Maria a Monte Specchio . . . . . « 78-82
F. Sapori — Dipinti senesi in Russia . . . « 83 85
G. De Nicola — Sempre per la Pietà dell'Osservanza . . . . . « 86

NOTIZIE

Di alcuni lavori del Duomo di Siena (V. Lusini) — La Fonte Gaia — La Porta dei Tufi . . pag. 15-22
Il Coro del Duomo — La polizia municipale e le opere d'arte — Un Regio Decreto — All'Osservanza — Alla Badia a Rofeno — Ai ruderi di S. Galgano — Alla chiesa di S. Girolamo — Al Seminario — Nel primo chiostro del Seminario — Ad Asciano — A Montisi — Notevoli restauri — Scoperta a Tocchi — Altri restauri « 65 68

I restauri del Castello di Ripa d' Orcia (prov. di Siena - (Can. G. B. MANNUCCI) — Un antico dipinto — Una interessantissima mostra d' arte — Una brutta usanza — Chiesa dei Servi in Siena — A Ulignano — Chiesa di Corsano . pag. 87-91

ATTI DELLA SOCIETÀ

Mostra d' Arte — Discorso del Presidente FABIO BARGAGLI PETRUCCI — Discorso del Socio FRANCESCO SAPORI . . . . . pag. 23-28

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI DI L. LAZZERI BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

Società Senese degli Amici dei Monumenti

LA NUOVA LEGISLAZIONE ARTISTICA
QUEL CHE NE PENSA L'ITALIA

Un Opuscolo Lire 0,50

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE,,

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Bellocci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

Direttore: Fabio Bargagli-Petrucci

Consiglio di Direzione: Pier Ludovico Occhini, *Presidente* — Piero Misciattelli — Luigi Coletti, *Consiglieri*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VII — FASCICOLO I-II

1911

SOMMARIO

Pag.

P. Rossi - La Resurrezione attribuita a Michelangelo del Monumento Bandini - Piccolomini nel Duomo di Siena 3-15

I. Vavasour-Elder - Un quadro sconosciuto di Niccolò Tegliacci 16-17

F. Mason-Perkins - Alcuni dipinti senesi . . 19-21

G. B. Mannucci - Il Palazzo di Pio II ed i suoi restauri 22-30

G. De Nicola - Di alcune opere d'arte del Duomo di Siena 31-38

Notizie:

Dei restauri al Duomo. Finestroni - Il Coro: V. L. — Montepulciano. Divagazioni: vl. — Colle di Val d'Elsa. Il restauro della facciata dell'antico palazzo municipale — Nella interessante opera contenente la Storia del Feudo del Vescovado di Siena. — I danni del terremoto . . . 39-48

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VII (1911)

Esce in 4 fascicoli all' anno di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno VI (1911)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce in 4 fascicoli all' anno in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d' insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell' arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d' abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d' Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
Rassegna d' Arte Senese. (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all' Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VII. FASC. I-II. - 1911

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1911

La Resurrezione attribuita a Michelangelo del Monumento Bandini - Piccolomini nel Duomo Siena.

Presso quella magnifica porta della Libreria piccolominea, nel cui ornamento il Marrina, delicato orafo del marmo, ha profuso tanta ricchezza di decorazione, tale agilità ed eleganza di forme e di movimento da emulare i migliori esempî dell'antichità classica, fa degna mostra di sè l'ornamentazione di un piccolo deposito in marmo bianco, cui sovrasta lo stemma di casa Bandini dei Piccolomini, circondato da due angeletti e sormontato da un Cristo risorto.

L' iscrizione incisa nel sottoposto quadro ci dice che la pietà di Francesco Bandini Piccolomini, arcivescovo di Siena, volle consacrato quel modesto ma elegante ricordo alla memoria del fratello Bandino e del nipote Germanico. Al di sotto, il piccolo monumento è completato da una residenza marmorea, che ne forma la base, il cui dossale con specchio di marmo rosso, è chiuso in una cornice finamente lavorata.

I più antichi documenti contenenti la descrizione del Duomo di Siena, sono concordi nello attribuire a Michelangelo le tre statuette di quel ricordo. La tradizione raccolta dall' erudito Giov. Antonio Pecci nella sua *Relazione delle cose più notabili della Città di Siena* (1752) ed in tutte le guide più recenti, è riferita anche da Gaetano Milanesi. « Vuolsi, Egli dice, che due angeletti, ed un Cristo risorto che ornano l' arme Bandini presso la porta della Libreria sieno di lui (Michelangelo) e che fossero fatte per la cappella predetta (Piccolomini) » (1). Non è forse inutile ricercare come

(1) *Documenti per la Storia dell' arte senese.* Vol. II, N. 6, Nota p. 25.

una tradizione così costante, venne raccolta e tramandata a noi, ricercandone prima la possibilità storica, per passare poi all' esame dell' opera artistica.

Cominciamo dal cercare di stabilirne l' epoca; ciò che non può farsi con precisione poichè nè nelle iscrizioni, nè in alcun' altra parte del monumento si legge la data: bisogna quindi desumerla in modo approssimativo dalle notizie sulle persone cui quel ricordo si riferisce.

Bandino figlio di Sallustio e di Montanina Piccolomini, è ricordato nelle cronache del tempo come giovane prestante di corpo, e singolarmente stimato per cultura ed ingegno: e la simpatia della quale fu circondato in vita venne aumentata dal caso pietoso della precoce sua morte, avvenuta — dice l' iscrizione — per il precipitar di una pietra, che piombando dall' alto, fatalmente l' uccise a 23 anni, nello stesso mese nel quale era per conseguire la laurea dottorale, e per esser chiamato quale coadjutore dello Zio, il Cardinale Giovanni Piccolomini, arcivescovo di Siena (1). Il Tizio registrando nella sua storia il triste avvenimento — in data del 27 luglio 1521 — dice invece che la sua morte avvenne per una caduta fatta mentre nell' Abbazia di Torri, con altri compagni si dilettava al giuoco della palla, ed aggiunge che fra l' universale compianto venne nel giorno successivo tumulato nella cattedrale senese (2).

---

(1) Il testo della iscrizione è il seguente;

Bandino Salustii Band. F. Templi huius Decano generis nobilitate corporis dignitate omniumq. liberal. art. scientia et animi bonis Civitatis facile primo omnib. caro ac venerab. qui eo ipso mense quo Doctorat. in U. I. insignia moxq. ab Illustris. ac R. Io. Piccolom. S. R. E. Card. avunculo suo coadjutoriam Archiep. Senen. accepturus erat lapidis ex alto prolapsi casu interiit anno agens XXIII. Et

Germanico Bandini Marii F. Archiep. Corinth. et Senen. Ecclesiae Coadjutori doctrina Ac religione admirabili qui post reditum a sacra Tridentina Synodo dum ad corrigen. Cleri ac populi sui mores totus incumbit Dei vocatu ex hac vita omnium moerore discessit. Vix. annos XXXVI.

(2) *Historiae senenses*. Ms. della Bib. di Siena. (B. III, 6, 15), Volume IX, c. 69.

Monumento Bandini - *Cattedrale di Siena*

Fot. Brogi

Germanico, figlio di Mario Bandini, e Arcivescovo di Corinto, fu ancor giovanissimo scelto per coadjutore dallo zio arcivescovo Francesco Bandini, ed era da poco tornato dal concilio di Trento, quando nel 1569, a soli 36 anni, lo coglieva la morte.

Alla memoria del fratello e del nipote volle nella Cattedrale di Siena, in prossimità della Cappella dei Piccolomini suoi Zii materni, consacrato quel ricordo, Mons. Francesco Bandini, una delle più simpatiche ed eminenti personalità di quel torbido periodo nel quale si preparava la inevitabile rovina della libertà senese. Umanista e poeta fu — sotto il nome di *Scaltrito* — uno dei *sexviri nobiles senenses* che fondarono l' Accademia degli Intronati [1]; Arcivescovo di Siena durante quel terribile assedio che meravigliò il mondo per la lunga resistenza, fu uno dei capi di quegli arditi e fieri esuli, che alla morente Repubblica cercarono ultima disperata difesa nella Rocca di Montalcino. E di là incuorò Piero Strozzi dopo la terribile rotta avuta dagli imperiali nei campi di Valdichiana, a tornare a Siena, accompagnandolo in quel periglioso tentativo, in cui quegli ardimentosi riuscirono — dice il Malavolti [2] — con grandissimo pericolo di restar morti o prigioni, sforzando i corpi e le guardie nemiche.

Le lettere che in quel tempo Egli scrive alla Balìa, ed a

---

[1] Mazzi, *La Congrega dei Rozzi* (Firenze 1882) Vol. II, p. 379.

[2] Malavolti, *Historia di Siena*. Parte III, p. 164. È la passata di cui parla con tanta vivacità di linguaggio il Monluc, chiamandola *una delle più grandi pazzie* che lo Strozzi abbia fatte, perchè se preso come ne corse gravissimo rischio, niuno avrebbe potuto salvarlo: « Lo Strozzi — dice Monluc — aveva messo tutta la sua gente a piedi davanti e la sua cavalleria dietro. Egli era montato sopra un assai piccolo cavallo avendo la sua gamba sostenuta all' arcione della sella, ed il Vescovo di Siena era con lui. E appena la nostra gente a piedi italiana, arrivò presso l' imboscata dei nemici, costoro le corsero addosso con tale impeto spaventoso, che quei fanti si misero in fuga, e posero a terra il sig. Strozzi, il quale si rifugiò insieme con il Vescovo, fra le rovine di alcune case lesionate, tenendo il suo cavallo per la briglia. Il rumore della pugna fu così grande che si poteva sentirlo da Siena, non essendovi neppure un miglio di distanza . . . ».

Re Enrico II di Francia — disperato tentativo per salvare la Repubblica e la libertà — non si possono leggere senza un sentimento di commozione per quel generoso cittadino, che l'amor della patria antepose ad ogni particolare interesse; e quando Siena dovè subire l'avvilimento della resa, se ne allontanò fieramente, giurando che non vi avrebbe fatto ritorno se non le fosse data la libertà (1).

Il coraggioso amor patrio, la fierezza del carattere insofferente di servitù, l'indipendenza del pensiero, che manifestò in forma così energica al Concilio di Trento (2) per modo che fu quasi sospettato di eresia, gli tolsero il favore dei potenti e l'onor della porpora; ma la sua integrità ed il suo valore furono apprezzati dai Pontefici e specialmente da Pio V e Sisto V, tantochè fu nominato governatore di Roma, ove morì nel 1588.

È dunque non prima dell'anno 1569, non oltre il 1588, che bisogna ricercare l'epoca della consacrazione del deposito marmoreo, che l'Arcivescovo Bandini volle dedicato alla memoria dei suoi congiunti; ed è più che probabile che ciò sia avvenuto poco dopo la morte del nipote Germanico, e così circa il 1570.

Ora com'è noto, in quell'epoca Michelangelo era morto da oltre sei anni.

Dato questo, come può spiegarsi la tradizione senese che al grande artefice attribuisce le sculture del deposito Bandini?

Le congetture possono essere diverse, ma è indubitato

---

(1) Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento* (Roma 1656) Parte I, p. 671. « . . . In quella Congregazione unico fu l'Arcivescovo di Siena nello attribuire (in tesi di conversione degli infedeli) tutto a Cristo e nulla a noi; tutta la giustificazione alla fede e nulla alle altre disposizioni ».

(2) L'Arcivescovo Bandini fu seppellito fra i suoi congiunti materni Pio II e Pio III il cui sepolcro era allora in S. Pietro. Dicesi che il suo ritratto può vedersi in una pittura del Riccio nella Chiesa del Ponte allo Spino.

che il fondamento di quella comune opinione deve ricercarsi oltrechè nei presunti caratteri dell' opera artistica, sulla possibile provenienza di quelle figure dal vicino altare della cappella Piccolomini. A confermare la possibilità di tale congettura concorre il fatto che nelle varie sue parti, così come oggi si presenta, il monumento Bandini, anche ad un esame superficiale, non appare opera sincrona.

Può dirsi che esso consta di due parti ben distinte: quella che ne forma la base - ed il deposito sepolcrale, opera di epoche e di mani diverse, come diversa è la qualità dei marmi adoperati. Anzi, come diremo, tre diverse mani si riconoscono nel complesso dell' opera.

La base è formata da un sedile in marmo giallo di Siena, il cui dossale con specchio di marmo rosso, è incorniciato da un fregio di semplice ed elegante fattura. Cornice e fregio attestano un'epoca ancora buona, e non sono certamente opera dello stesso artefice che ha grossolanamente scolpite le mensole che circondano l' iscrizione, e lo stemma Bandini Piccolomini cui servono di base.

A convincercene basta il confronto fra la piccola testa del putto che sormonta il sedile e quella analoga sovrastante allo stemma. La differenza salta agli occhi evidente; nel primo la testa del serafino racchiusa fra le due alette, ha quella certa eleganza di proporzioni e di forme proprie della Rinascita; nel secondo la fattura appare grossolana, e sembra una smorfia l'espressione del putto, che vorrebbe esser piangente, ed allarga la bocca in modo così esagerato che sembra una contrazione.

È lecito supporre che quel sedile sia di almeno mezzo secolo anteriore al resto del monumento, e di poco posteriore all'epoca nella quale il Marrina eseguiva la decorazione della porta della Libreria piccolominea, non essendo presumibile che dovesse restar vuoto lo spazio di sinistra, intercedente fra il pilastro della porta e la mezza colonna della parete, mentre lo spazio di destra era intieramente riempito. Può darsi che, la morte di Bandino essendo avvenuta nel 1521, e non potendo supporsi che venisse tumulato nel Duomo senza

alcun ricordo, risalga a quell' epoca la costruzione di quella residenza, sulla quale forse stava una più antica iscrizione.

Anche nella parte superiore, quella del deposito Bandini, il contrasto fra il lavoro delle tre statuette ed il rimanente dell' opera marmorea è evidente. Chi ha lavorato le statue non ha certamente lavorato il putto (1) e lo stemma; nelle prime vi è la mano di uno scultore tutt' altro che mediocre per il suo tempo, mentre lo stemma e la decorazione accessoria rivelano l' opera di un marmista.

Stabilite queste differenze di mano e anche di tempo, vediamo come potrebbe spiegarsi la partecipazione di Michelangelo a questo lavoro.

La questione sul lavoro della cappella Piccolomini, e sulla parte che in essa avrebbe avuta Michelangelo, non è delle più facili a risolvere, e merita di essere meglio esaminata in relazione ai documenti che ci sono rimasti, fra i quali uno di cui il Milanesi, che pur lo raccolse, non ha fatta la pubblicazione. È l' ultimo testamento che il Cardinale Francesco Todeschini-Piccolomini, dettava il 30 aprile 1503, poco prima della sua assunzione al Pontificato. Egli dice in quell' atto che volle costruita quella cappella in memoria sua, e del suo grande Zio Pio II, destinandola a propria sepoltura, quando non fosse possibile che questa avesse luogo in Roma; ed aggiunge di averne allogato il lavoro a Maestro Andrea scultore, per il prezzo di 2000 fiorini d' oro (2). Il nome di Maestro Andrea ricorre nei documenti pubblicati dal Gaye e dal Milanesi, e fra gli altri in una lettera del 15 maggio 1481,

---

(1) È notevole che l' atteggiamento e l' espressione della testa di quel putto, sembrano venire direttamente inspirate, da quello di più grandi dimensioni che si vede nella decorazione del plinto della statua di papa Marcello II (presso la porta di sinistra della facciata) morto nel 1555. Quella decorazione è però posteriore.

(2) Dei testamenti di Pio III, fatti quando era ancora Cardinale, ne abbiamo varie copie: Cf. *Opuscoli varii di scrittori senesi*. Ms. della Biblioteca comunale di Siena C. VI 9, c. 618. e MILANESI, *Miscellanea*, Vol. XX, P. III, 49.

colla quale il Platina, il celebre autore delle vite dei Pontefici, raccomanda a Lorenzo il Magnifico « Andreas marmorarius, sculptor egregius et vicinus meus . . » il quale desidera gli sia concessa l' immunità del passaggio per il territorio fiorentino, dei marmi che traeva dalla Liguria, per la cappella e l' altare a lui allogati dal Cardinale di Siena (1).

Il Milanesi, e in generale gli scrittori senesi che si occuparono dell' argomento, hanno affermato che questo maestro Andrea è il Fusina; ma basta considerare il lavoro della cappella come quello della tavola dell' altare, per convincersi che presentano i tipi e il carattere delle opere identiche che Andrea Bregno, il classico maestro di eleganze scultorie, ha eseguito, specialmente a Roma nell' altare di S. Maria del Popolo. È evidente che il Card. Francesco, il quale probabilmente conobbe ed apprezzò a Roma lo scultore lombardo, che ispirò anche la grandiosa esecuzione del monumento a Pio II in S. Andrea della Valle, affidasse a lui anche quello destinato alla propria sepoltura (2).

Del resto che l' artefice della cappella Piccolomini sia Andrea Bregno, non è permesso di dubitare, poichè il suo nome è scritto nel monumento. Nell' arco della nicchia superiore si legge : « Opus Andreae Mediolanensis » ed è noto che il Bregno era conosciuto sotto il nome di Andrea da Milano, e così segnava le sue opere.

Ma la nostra dimostrazione è inutile, ora che la critica ha eliminata l' antica confusione che facevasi fra lui e il Fusina, e dopochè il Venturi, coll' usata competenza ha chiaramente precisata la parte presa dal Bregno ai lavori di Siena. « Nel 1481 — egli dice — Andrea cominciò l' altare dei Piccolomini nel Duomo di Siena, e lo finì nel 1485. Esso porta l' iscrizione *opus Andreae mediolanensis,* ed è simile a quello di S. Maria del Popolo : quattro nicchie disposte in

---

(1) *Documenti per la storia dell' arte senese*, II, p. 376.

(2) « Il fregio superiore di quel grandioso monumento, la presentazione del Pontefice e del *Cardinale di Siena* alla Vergine, ritraggono motivi svolti più seriamente dal Bregno ». A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, Vol. VI (Hoepli 1908, p. 959).

due ordini, limitate ciascuna da due pilastrini; sull' arco tre angioli non però distesi, o come uscenti da esso, ma volanti sul fondo. L'ancona sta chiusa in una absidiola, limitata da altre nicchie in due ordini, con statue *non di Andrea;* e sull' arco al sommo dell' absidiola, due angioli si adagiano sollevando la mezzaluna dello stemma Piccolomini. Di Andrea sono questi angioli, altri in alto reggicalendabri, e gli ornati della parte inferiore » (1).

Passiamo al lavoro delle statue.

Anche qui, giudicando dai caratteri dell' opera d' arte bisogna concludere che nessuna delle figure che oggi si trovano nelle nicchie dell' avancorpo della cappella Piccolomini può attribuirsi a Michelangelo; mentre i documenti dimostrano in modo non dubbio la partecipazione di lui a questo lavoro.

Il Cardinale Piccolomini con atto del 5 giugno 1501, allogava a Michelangelo la scultura di quindici statue per ornamento della sua cappella in Duomo; un S. Francesco aveva incominciato prima « maestro Pietro Turigiani » che Michelangelo si obbligava « di finire e ridurre in perfetione. »

Il grande scultore che in quell' epoca, quantunque giovanissimo, non aveva tempo e modo di eseguire le ordinazioni che gli venivano da ogni parte non fu sollecito di soddisfare l' impegno preso. Il testamento del Card. Francesco, ricordando quella convenzione lo dice chiaramente (2). Alla morte di lui, avvenuta dopo 26 giorni di pontificato, Iacopo ed Andrea Piccolomini suoi fratelli ed eredi, sotto dì 13 settembre 1540, confermavano l'allogagione (3); e dalla ratifica fattane nell' 11 ottobre successivo resulta che a quel giorno Michelangelo aveva fatte e consegnate 4 statue; che aveva ricevuto in anticipo delle successive 100 ducati, e si obbli-

---

(1) A. Venturi, *Storia dell' arte italiana* Vol. VI cit. p. 962.

(2) Ms. della Bibl. com. cit.

(3) *Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, Appendice,* p. 362.

ANDREA BREGNO - Altare Piccolomini — *Cattedrale di Siena* Fot. Lombardi

gava ad imputarli nel prezzo delle prime tre figure sulle 11 che gli restavano da eseguire.

Ora sarebbero appunto queste tre statue, quelle che compiute in seguito, non avrebbero altrimenti trovato posto nella cappella, per modificazioni forse introdotte nel progetto della decorazione, e che più di mezzo secolo dopo l' arcivescovo Bandini, nipote dei Piccolomini, avrebbe utilizzato adattandole per il deposito dei suoi congiunti.

Su questa congettura deve essersi fondata la tradizione senese, che forse da un esame superficiale dei documenti può parere meno infondata di quello che sia in realtà, e giustificare quindi le notizie date dagli autori delle guide e delle descrizioni del Duomo di Siena. Invero per quanto in una targa che si trova nel fregio al di sotto della nicchia centrale della fronte della cappella si legga la data « MCCCCLXXXV » è probabile che in quest' epoca, il lavoro — come oggi si presenta — non fosse compiuto. Il testamento del Cardinale Piccolomini del 1503, dice che M.° Andrea ha ricevuto 417 dei 2000 fiorini d' oro promessi, poichè « *fere totum opus perfectum est, praeter imagines Sanctorum quae in tabula altaris, et aliae imagines quae circum circa poni debent* . . . » ed è probabile, anche per la diversa qualità dei marmi, che solo dopo la morte di Pio III sia stata finita la parte superiore, nella quale almeno gli stemmi di Pio II e di Pio III, sormontati dalla tiara, sono stati aggiunti dopo la morte di quest' ultimo, mentre quelli alla base, opera del Bregno, hanno il cappello cardinalizio. Può quindi ritenersi che il progetto primitivo, nella parte superiore sia stato modificato [1], e niente quindi si oppone al supporre che Michelangelo dovesse eseguire le statue secondo quel più antico progetto.

Potrebbe così trovare qualche fondamento la congettura che le tre statuette eseguite da Michelangelo per la decorazione della cappella Piccolomini, non trovando ivi più posto, sieno passate più tardi ad ornare la sepoltura Bandini.

---

[1] *Documenti per la storia dell' arte senese* II, p. 19 e seg. e *Appendice cit.*, p. 362-64.

Questa congettura non è però quella che sembra apparire fondata da un più attento esame dei documenti [1].

Una lettera del 1511 (A. Bernardus de Piccolominibus) ci dà particolari ragguagli sul soggetto, le proporzioni e il collocamento delle statue che dovevano decorare la cappella del Bregno. Le statue in tutte dovevano essere sedici; il S. Francesco del Torrigiani, e altre quindici di Michelangelo. Di queste, dice la lettera « credo che lui ne abbia finite quattro, cioè S. Pietro, S. Paolo, S. Pio e S. Gregorio, perchè di tante mandò il disegno: che quando queste sieno fatte restano figure XI . . . » che il documento enumera [2] aggiungendo che *ve ne ha una in più*. In questa enumerazione figurano, è vero, un *Cristo in resurrezione* e *due Angeletti,* ma è anche detto, e nella lettera, e nel contratto [3] che il Cristo dev' essere maggiore « di 2 braccia, uno palmo per la distanza dell' occhio . . . . e li due agnoletti che vanno in lo extremo de le cornici con le trombette in mano, minori quattro dita di due braccia »: ciò che è quanto dire, il doppio delle piccole figure del monumento Bandini.

In ogni modo sarebbe dopo il 1511 che Michelangelo avrebbe eseguite le tre statuette, per le quali secondo il contratto dell' 11 ottobre 1504, aveva avuta un' anticipazione di 100 ducati. Ora un altro documento del 5 decembre 1537 im-

---

(1) Questo potrebbe anche desumersi dal citato atto di ratifica del 1504, dal quale resulta che Michelangelo essendo già stato prima a Siena (nel 1501) *ad videndam capellam,* ottiene di essere dispensato dall' obbligo di tornarvi.

(2) « Nella tribuna va Cristo alquanto magiore di due braccia, San Ioanni Evangelista, e S. Tommaso . . . Per questi tre vi sono fatti li posamenti ovvero zoccoli che le substentano. In summità de la cappella cioè dove la destra e la sinistra fanno angolo, un Cristo in resurrezione, majore anche questa statua di braccia due per la distanza dell' occhio . . . In nelle cornici due angeletti con due trombe in mano alquanto minori di due braccia, Santo Iacomo Majore, Santo Iovan Battista, Santo Andrea, Santo Tommaso, Christus, Santo Iovanni Evangelista, Santa Agnesa, Santa Catarina, Santo Sebastiano, che ve n' ha una in più ». *Documenti cit.*, II, p. 26.

(3) *Documenti cit.*, II, p. 22. . . . Il contratto aggiunge a proposito di queste figure . . . *indicando così Maestro Andrea, necessario.*

plicitamente viene ad escludere fino a quel giorno, la possibilità di tale esecuzione. È il contratto (cui trovasi allegata la lettera del 1511) col quale Anton-Maria Piccolomini, come erede del padre e dell'avolo, e di Papa Pio III, cede a Paolo Panciatichi, il credito di 100 scudi che aveva contro Michelangelo, anticipati per i lavori delle statue e non compiuti. Bisognerebbe dunque ammettere che solo dopo il 1537, e così nell'ultimo periodo della sua vita, Michelangelo avesse ripreso il lavoro interrotto nel 1504. Ma anche questo è da escludere. È Michelangelo stesso che ce lo dice in una lettera da Roma al nipote Leonardo, in data 21 settembre 1561 nella quale parlando di quel contratto, scrive « che l'opera che promise seguitare per Papa Pio II (!) restò sospesa circa cinquant'anni sono, e vorrebbe acconciarla essendo vecchio, perchè dopo ingiustamente non sia data noia a voi (cioè ai nipoti) » [1].

La conclusione sembra quindi evidente. Delle statue della cappella, tranne il S. Francesco del Torrigiani, Michelangelo ne eseguì quattro: le altre non furono mai consegnate. Ora le quattro statue che attualmente si trovano nelle nicchie dell'avancorpo, rappresentano appunto S. Pietro, S. Paolo, S. Pio e S. Gregorio, e corrispondono perciò alla consegna che il grande scultore ne avrebbe fatta [2], ma non rivelano certo l'impronta della mano di Michelangelo, quantunque, oltre i senesi, non manchino autori i quali come Burckardt e Bode ammettono che possano attribuirsi alla prima maniera di lui. Non rimane quindi altra supposizione all'infuori di quella poco probabile che sieno state sostituite, ovvero che senza essere opera propria del Buonarroti sieno però venute dalla sua bottega.

Non ci è sembrato inutile questo esame dei documenti,

---

(1) *Appendice ai Documenti cit.*, p. 560.

(2) Delle statue che attualmente si vedono nelle nicchie, oltre le quattro attribuite a Michelangelo, vi è il S. Francesco del Torrigiani, ed una Madonna nella nicchia centrale, opera della fine del secolo XIV, che fu tolta da uno dei prossimi altari.

benchè possa parer tale, a chi esaminando il gruppo delle figure del deposito Bandini, dall'insieme dell'opera artistica, rileva l'impossibilità di attribuirlo a Michelangelo.

Il piccolo monumento, nel suo insieme presenta un carattere di eleganza e di grazia che nella sua semplicità contrasta colla esuberanza della decorazione del vicino altare Piccolomini, e colla ricchezza degli ornati della porta della Libreria. In quell'insieme malgrado la evidente diversità delle parti che lo compongono, c'è una grande unità di concetto, che rivela come l'autore delle tre statuette fosse un artista eletto, il quale ha saputo meravigliosamente adattare all'angustia dello spazio, e all'opera marmorea preesistente del sedile di base (1), quel gruppo pieno di espressione sentimentale.

Delle tre figure quella del Cristo risorto è di gran lunga superiore alle altre. In essa l'inspirazione michelangiolesca è evidente: viene direttamente dal celebre Cristo della Minerva, la figura che per quanto esaltata dal Vasari « è una delle meno piacenti ed energiche del Buonarroti » (2). L'artista ne ha variata leggermente la posa, poichè il volto anzichè a sinistra si volge a destra, ed è perciò che colla mano sinistra anzichè colla destra sorregge la croce; ma il corpo è lo stesso, le stesse sono le forme, lo stesso l'atteggiamento olimpico, lo studio sapiente dei muscoli, l'espressione che formò l'ideale di bellezza e di pietà che tanto piacque al Sodoma.

Anche i difetti sono gli stessi. Qui, come nel Cristo della Minerva, lo scorciamento del piede (sinistro anzichè destro), lo scostamento delle dita della mano che regge la croce, e fa pensare alle parole di Sebastiano del Piombo « . . . che il Frizzi dice che par che lì abbi lavorato coloro che fanno le

---

(1) Il nostro egregio amico, lo scultore Fulvio Corsini, constatando le tre diverse mani che lavorarono nel monumento, e le tre diverse qualità dei marmi, mi fa anche notare che all'epoca dell'adattamento del deposito, deve forse riportarsi il prolungamento della cornice della porta della Libreria, eseguito in stucco, anzichè in marmo, ove il fregio cammina fino a raggiungere la mezza colonna della parete, formando così cornice al monumento.

(2) Corrado Ricci, *Michelangelo*. (Firenze, Barbèra 1900) p. 89.

zambele » e malgrado la diversità dell' acconciatura dei capelli e della barba, lo stesso difetto « che par abbi lavorato con un coltel che non abbi punta . . . ». Tutta la figura ha un carattere manierato, morbido, che nell' atteggiamento più languido che energico, nella posa quasi femminea, nella levigatezza del nudo, mostra fino alla esagerazione quelle preoccupazioni della forma in contrasto colla espressione drammatica, che preludono all' arte secentesca.

Le figure degli angeli, dei quali forse l' uno simboleggia la Fede, l' altro la Speranza, hanno nei volti un' espressione dolcissima specialmente quella di sinistra la cui testa soavemente suggestiva nell' atto rassegnato e nell' atteggiamento pieno di grazia e di abbandono fa meglio risaltare il contrasto colla figura del Cristo, energica nella sua morbidezza; mentre nell' atto supplice dell' angelo di sinistra tutta la persona sembra vibrare nell' estasi della preghiera. Più trascurati appaiono nelle forme, nei particolari delle mani, nella sproporzione delle membra, nel panneggiamento gonfio e bizzarro, per cui le vesti non sembrano modellate sui corpi.

Tutto il gruppo rivela la mano di un artista che ha vissuto e operato nella seconda metà del 500 — che non ha niente di senese — e trae da Michelangelo, e dai Michelangioleschi il concetto e l' inspirazione; cosa ancor più facile ad ammettere quando si pensi che a Roma, ove il Buonarroti ha lavorato fino all' ultimo della vita, viveva Monsignor Francesco Bandini, che per la sua posizione eminente deve essersi trovato in rapporto con gli artisti migliori.

Le tre figure furono certamente ordinate e designate da lui, mentre il lavoro delle mensole e dello stemma Bandini-Piccolomini fu eseguito da uno dei marmoraj del Duomo. Ne abbiamo la conferma nella iscrizione del lato opposto dell' altare Piccolomini, posta sul sepolcro di Monsignor Alessandro Piccolomini, Arcivescovo di Patrasso, morto nel 1578. Quel deposito — simmetrico a quello Bandini — opera assai più grossolana, fu fatto certamente per ordine dello stesso Arcivescovo Francesco, del quale il Piccolomini fu coadiutore.

PIETRO ROSSI

Un quadro sconosciuto di Niccolò Tegliacci

Poco, o nulla, si conosce sul conto di Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, fuorchè la sua arte di miniaturista, della quale la critica moderna ha finora riconosciuto, se non mi sbaglio, tre soli esemplari; i quali sono il suo ormai celebre « Caleffo dell'Assunta » [Arch. di Siena]; il bel gruppo di miniature corali, 22 in tutto, che si trovano nella sagrestia della Chiesa Collegiata di San Gimignano in Val d'Elsa; e le miniature della Croce Processionale a Lucignano in Val di Chiana, attribuite al maestro alcuni anni fa con piena ragione dal Mason Perkins (1). Ora vorrei aggiungere a queste, per conto mio, una modesta scoperta. Nella Raccolta A. E. Street, a Londra, esiste una pittura in tavola di piccole dimensioni, la quale dimostra in modo molto apparente tutte le caratteristiche di Niccolò, al quale non esito ad attribuirla. Come soggetto essa rappresenta un Santo Vescovo in trono circondato da quattro Angeli. Col libro in mano, egli impartisce la benedizione a sei frati, di diverse comunità, i quali si vedono inginocchiati davanti a lui tre a destra, tre a sinistra. Il quadro del sig. Street fu esposto alcuni anni fa all'Esposizione d'Arte Primitiva Italiana tenuta nella New Gallery di Londra nel 1893-1894 (2), e fu intitolato « S. Bernardo ». Ora, trovasi a San Gimignano, tra le miniature già nominate, una ripetizione quasi identica di questo nostro quadro (« Antifonario di Canto-fermo » c. 22). Ivi si dice che rappresenta S. Gemignano. Che il Santo quì raffigurato sia il medesimo che si vede nel

(1) V. *Burlington Magazine*, Sett. 1904 e *Rassegna d'Arte di Milano*, Ott. 1904.

(2) V. Exhibition of Early Italian Art. The New Gallery. London, 1893-4 p. 3 N. 14.

Niccolò di ser Sozzo Tegliacci. — S. Niccolò o S. Agostino in trono. *Raccolta Shèel, Londra.*

Fot Lombardi

NICCOLÒ TEGLIACCI. — S Agostino in trono. - *Miniatura nella collegiata di S. Gemignano.*

dipinto del sig. Street, pare certo. Nella mancanza, però, di alcun simbolo speciale, il soggetto delle due pitture potrebbe essere con uguale probabilità S. Niccolò di Mira, primo protettore dei Sangimignanesi. In ogni modo, pare che tanto il quadro quanto la miniatura, fossero eseguiti originalmente per qualche chiesa di San Gimignano. Delle due pitture, quella della Collegiata di San Gimignano è certamente la più fine d'esecuzione, e la più brillante di colore. Il quadro del sig. Street ha, però, un interesse speciale, perchè prova, contrariamente all'opinione di certi scrittori, che Niccolò non era unicamente miniatore, ma ch'egli eseguì ancora pitture in tavola. Che il nostro quadro sia proprio di lui, pare indubitabile. Per convincere i nostri lettori, offro, qui unita, anche la riproduzione della miniatura di San Gimignano.

IRÈNE VAVASOUR-ELDER

ALCUNI DIPINTI SENESI

Pietro di Domenico.

La prima delle nostre tavole, che è entrata da poco nella collezione del Sig. George Blumenthal di Nuova Jork, formava parte, sino a pochi anni fa, di una cospicua raccolta italiana, nella quale venne battezzata, da alcuni critici, col nome di Neroccio de' Landi. Le rassomiglianze ch' essa mostra colla maniera del geniale discepolo del Vecchietta sono però abbastanza vaghe e superficiali. Solamente nella figura allungata ed esile della giovanissima Vergine, e nello spirito altamente decorativo della composizione, si potrebbe forse riconoscere un riflesso dell' arte di Neroccio. Quanto a tutto il resto, il dipinto poco o nulla ha che fare collo stile suo, ma rivela chiaramente invece, tanto nelle forme e ne' tipi, quanto nel colorito e nella tecnica esecuzione, la mano di quell' artista poco noto e poco studiato che fu *Pietro di Domenico* da Siena. Per quelli che non hanno una conoscenza intima della pittura senese del Quattrocento e che sogliono giudicare Pietro soltanto dalle sue opere tardive, la nostra attribuzione sembrerà forse audace. Siamo, perciò, tanto più lieti di affermare che in essa ci troviamo pienamente d' accordo con un conoscitore tanto fine ed autorevole in materia d' arte senese quale è il Berenson. Che si tratti infatti d'un lavoro di Pietro riuscirà forse più apparente a chi confronti il nostro dipinto colla pala dell'adorazione del Bambino — opera indiscutibile di quel pittore — esistente nella Galleria delle Belle Arti a Siena (Sala VI, n.° 279). Qui troviamo il medesimo tipo della Madonna, la stessa conformazione del cranio, il medesimo modo di trattare le pieghe del manto che copre la testa, la stessa tunica del broccato d'oro. Confrontiamo, poi, la mano

Pietro di Domenico. — Madonna col Bambino tra due angeli.
Raccolta Blumenthal, Nuova York.

Benvenuto di Giovanni. — La Madonna e il Bambino tra gli angeli.
Raccolta Platt, Englewood, New Iersey, S. U. A.

dell' Angelo a destra della nostra tavola con quella della Vergine e del San Galgano nella pala della Galleria; l'orecchio del Bambino con quello del San Giuseppe; i capelli de' due Angeli con quelli a riccioli del San Galgano; le mani e i piedi de' due Bambini. Son tutti dettagli che mostrano corrispondenze marcatissime ed indubitabili. Anche nel colorito ambedue i quadri rivelano l' intonazione chiara e caratteristica di Pietro. Con tutte queste somiglianze, però, la tavola del Sig. Blumenthal rimane più fine, più graziosa, più accuratamente eseguita della pala delle Belle Arti. Essa appartiene infatti alla maniera più giovanile e più attraente dell' artista, quando egli subiva più direttamente l' influenza di Francesco di Giorgio e, in minor modo, quella del Neroccio. Il quadro del Sig. Blumenthal ben si potrebbe dire il fiore dell' arte di Pietro, la tavola più fresca, più raffinata, e più squisita, che ci ha lasciata. Basta, per provare la sua superiorità in questo senso, un confronto con certe altre tavole più tardive del maestro, quale, per esempio, la Madonna di Lord Crawford a Londra, anch' essa da annoverare tra le cose migliori di Pietro. A qual punto egli arrivasse negli ultimi anni della sua carriera, ci dimostra la Madonna (n.° 397, Sala IX) della Galleria di Siena, quadro nel quale è rimasto ben poco della finezza giovanile del maestro [1].

Benvenuto di Giovanni.

Questo dipinto trovasi nella raccolta del Sig. D. F. Platt di Englewood, New Jersey, S. U. A., raccolta eccezionalmente ricca di pitture senesi e già ben nota ai lettori di questa *Rassegna*. Si tratta d' un lavoretto del periodo primitivo e più piacevole dell' artista, prima cioè ch' egli fosse entrato nella fase più severa e più monumentale che è quella del-

---

[1] Di quest' ultima maniera di Pietro trovai, alcuni anni fa, nel magazzino del Museo Metropolitano di Nuova Jork, due tavole con figure di Santi. Inutile aggiungere che Pietro di Domenico da Siena nulla ha che fare con quell' altro Pietro di Domenico da Montepulciano, seguace di Don Lorenzo Monaco, del quale il sopracitato Museo possiede il capolavoro, una Madonna col Bambino ed Angeli.

l' ultima metà della sua carriera [1]. Le forme, specialmente del piccolo Gesù, dei due Angeli e dei due Cherubini, sono caratteristiche del maestro. Anche il viso della Madonna non lascia dubbio sull' autore del dipinto, sebbene riveli in modo marcato il riflesso de' tipi di Sano di Pietro, altra prova questa dell' influenza estesissima che esercitava su' pittori contemporanei senesi quell' amabile e prolifico seguace del Sassetta. La tavola del Sig. Platt, sebbene alquanto oscurata ne' colori, conserva sempre un' intonazione giusta e piacevole. Essa costituisce certamente una simpatica aggiunta ai lavori di minor mole dell' attraente suo autore.

Guidoccio Cozzarelli.

La terza delle nostre tavole fa parte della collezione di Don Guido Cagnola, di Milano. Crediamo che nessuno metterà in dubbio la paternità evidente di questo gentile dipinto che appartiene alla maniera più puramente imitativa di questo fedele seguace di Matteo. Anche il Cozzarelli merita, tra i pittori più modesti del Quattrocento senese, uno studio speciale. Talento senza dubbio di gran lunga inferiore al suo insigne maestro, egli seppe nondimeno arrivare, in certe sue opere, ad un livello ben più alto di quello raggiunto dalla maggior parte delle sue pitture. Artista assai disuguale, egli possedeva però una scintilla di vera poesia che divampa ogni tanto in certe sue tavole in modo altrettanto inaspettato quanto attraente, accompagnata da una facilità tecnica non meno sorprendente. Basta citare a questo riguardo, le bellissime predelle della Misericordia di Buonconvento — eseguite senza dubbio sotto l' ispirazione diretta ed eccitante di Matteo, ma sicuramente di Guidoccio — perchè si cambino radicalmente i giudizi finora prevalsi per opera di certi critici riguardo a Guidoccio. L' artista non seppe o non volle, purtroppo, mantenere a lungo questo alto livello tecnico e spirituale e si abbandonò sempre più spesso alla riproduzione di pitture puramente imitative, non sempre del merito di

---

[1] Di certe opere di questa prima maniera di Benvenuto, ha trattato con amore la Signorina Olcott nella *Rassegna d'Arte* di Milano fasc. di Maggio, 1906.

Guidoccio Cozzarelli. — Madonna col Bambino fra due angeli.
Raccolta Cagnola, Milano.

Fot. Burton

Guidoccio Cozzarelli. — S. Monica e S. Agostino. - *Raccolta Berenson, Settignano.*

quella della raccolta Cagnola, ma spesso assai inferiori. Parecchie sono però le tavole rimasteci, che appartengono alla sua maniera più felice, e fra queste dev' essere inclusa certamente quella qui riprodotta, rappresentante Santa Monica che prega per la conversione del figlio Agostino. Il dipinto appartiene alla raccolta del Sig. Berenson a Settignano. La concezione ingenuamente poetica dell' artista viene privata, purtroppo, nella fotografica riproduzione, dell' aiuto potente del bel colorito che distingue l' originale. Il lettore potrà arrivare però ad avere almeno un' idea della composizione e del paesaggio pittoresco ed immaginativo nel quale il pittore ha posto le sue figure. In confronto a tali creazioni cade senz' altro l' accusa mossa all' amabile artista da alcuni critici moderni, che cioè sia un pittore arido e privo di concetto e di sentimento.

Assisi, Luglio-Agosto 1911. F. Mason Perkins.

Nella *Rassegna d'Arte Senese*, An. VI, Fasc. II-III, il Marchese Piero Misciattelli riprodusse, come lavoro di Matteo di Giovanni, una serie di tavole riunite rappresentanti « Tre Eroine Classiche » esistenti nel Palazzo Chigi-Zondadari a Siena, pitture riprodotte poco dopo, nella *Rassegna d'Arte* di Milano (An. XI, N. 4) dal Prof. Francesco Novati, colla medesima attribuzione di Matteo. Sono persuaso che se quelli egregi Autori vorranno sottoporre le tavole da loro descritte ad un confronto sistematico con dipinti autentici tanto di Matteo quanto di Guidoccio, rimarranno convinti che le tavole in questione non sono di Matteo ma che rivelano in modo indubitabile i caratteri del Cozzarelli. Io, infatti, avevo promesso al compianto Senatore Chigi, poco prima della sua morte, di pubblicare questi suoi dipinti in un mio articolo, ma per varie ragioni non avevo ancora potuto mantenere la parola data quando uscì l' articolo del Marchese Misciattelli. Parlando di Cozzarelli devo notare con piacere che il Tenente C. A. Nicolosi, pubblicando nell' interessantissimo suo volume *Il Littorale Maremmano*, recentemente uscito (Bergamo, 1910, p. 71), il quadro più importante e monumentale che abbiamo di Guidoccio, cioè la grande pala d'altare della Madonna col Bambino fra i SS. Giovanni Battista ed Antonio Abbate, Michele e Cerbone, e due Angeli, esistente nella chiesa di S. Michele a Paganico, ha accettato la mia attribuzione di questo dipinto al Cozzarelli invece che a Matteo di Giovanni al quale fu finora assegnato. La pala in questione merita certamente un' apposita visita da parte di quelli studiosi che vogliano stabilire le differenze tra il maestro e il discepolo. N. dell' A.

Il palazzo di Pio II ed i suoi restauri

A Pienza sulla piazza che raccoglie i soli edifici costruiti da Pio II la Cattedrale, il palazzo pontificio, quello pubblico e vescovile con la canonica, non sono più le severe concezioni dell' arte romanica che vi turbano e vi raccolgono la mente a indagini filosofiche, a pensieri sublimi di ideali e di grandezze! Tutto il sorriso del rinascimento si manifesta graziosamente sulla facciata della cattedrale: sono stemmi con nastri svolazzanti racchiusi da ghirlande di frutta e di fiori, che ricordano le belle cornici dorate che illuminano i dolci volti delle Madonne: sono graffiti tricromi, policromi, monocromi sul fondo dalla tinta scura, giallognola, azzurrognola. Insomma tutta quella impronta di spiccata italianità sul portato di idee artistiche della Grecia appare a Pienza con degli esempi, la cui eloquenza impedisce qualsiasi discussione. E se a Siena, restìa ad accogliere le forme nuove, Pio II, patrocina il coronamento della cappella esterna del palazzo pubblico con il progetto del Federighi, fiorente di decorazioni naturaliste, a Pienza cerca di conciliare l' organismo del gotico medioevale colla leggiadrìa della linea pagana e della mistica arte senese, chiamando i migliori rappresentanti ad arricchire di tesori di bellezze la nascente città [1].

Nel palazzo piccolomineo, per riportarsi al monumento principale, una costruzione grandiosa che nel suo sapore rammenta quello di Siena, fatto costruire dai nipoti di Pio, e

---

[1] I pittori senesi che maggiormente hanno lavorato in Pienza per ordine di Pio II, sono: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Matteo di Giovanni, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Stefano di Giovanni detto il Sassetta e Pellegrino di Mariano.

nella sua decorazione quello Rucellai e Riccardi di Firenze, è più delineata questa fisionomia. Tutto a bozze di pietra tufacea simile all' oro vecchio, che vanno diminuendo di spessore e di grandezza ad ogni piano con capitelli dorici e ionici che sorreggono delle sagome in travertino, diventato simile all' argento vecchio, di una purezza e di una semplicità impressionanti, esso è fortemente ed armonicamente disposto in tre ordini di pilastri che ne legano il terreno con finestre bifore divise a crociera magnificamente decorate. In mezzo però a questa severità di linee appare sempre l' idea gentile, che alla severità imponente associa un palpito di gentilezza. Le proporzioni grandiose, la facciata che si ripete nel palazzo, tranne quella verso l' Amiata, che coi suoi tre piani di loggie aperte sembra « una moltitudine di bocche di bimbi che schiamazzino al sole », il cortile fiancheggiato da arcate nobilissime e tutta la semplicità classica che presiede a questa creazione architettonica sono descritte minutamente da Pio II, nel libro IX, dei suoi Commentarii : descrizione che noi riportiamo solo in succinto, essendo stimata come un modello di trattazione architettonica, che conferma non solo l' abilità del grande umanista descrittore, ma anche la perfezione dell' opera descritta.

Per le sue misure si trova che il palazzo piccolomineo è uno dei maggiori tra quelli edificati in quel tempo a Siena e Firenze, e le sue grandi proporzioni lo rendono imponente, avendo nella facciata di tramontana — la fabbrica è quasi quadrata — metri 35 di lunghezza, metri 18 di altezza divisi in tre piani. Le quattro parti racchiudono nel centro a pianterreno una corte quadrata, che è circondata da tre arcate per ogni lato con colonne. Dalla parte di mezzogiorno le loggie sono aperte sopra un giardino pensile. L'architetto nella disposizione delle fondamenta non trascurò il colpo d'occhio, e dalla porta principale d' ingresso, a tramontana, si scorgono tutte le arcate della corte e parte del giardino fino al muro in fondo, che è a guisa di terrazza.

Il palazzo all' esterno è tutto di pietre a bozze intramezzate da pilastri, come il palazzo Rucellai di Firenze, e come in questo, così anche nel palazzo pientino, il modo di appia-

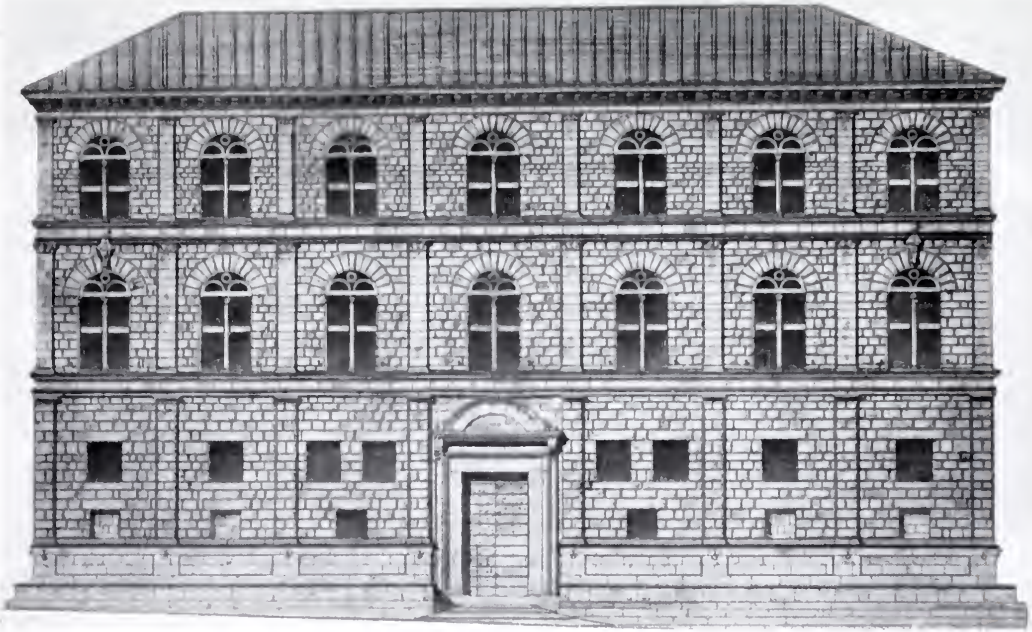
nare le bozze apparisce in armonia perfetta e quasi soverchia [1]. Nella parte di tramontana la facciata è spartita in ogni piano da sette spazi con pilastri, e in ogni spazio vi è una finestra a crociera sormontata da un arco: nel centro ha un gran portone con architrave piano e con pilastri, e da ambedue le parti sono piccole finestre con altrettante sette più piccole. La base dell' edificio è circondata da un sedile in pietra: gli anelli con i porta bandiera sono di ferro battuto con disegno svelto ed elegante. I pilastri s' innalzano dal pian terreno basati sullo zoccolo fatto a bozze: quelli del primo piano sono di stile dorico, quelli dei piani superiori di stile corintio. Detta base è formata da un plinto con un semplice bastone: di straordinaria finezza e squisitamente profilata è la cornice in travertino che gira intorno al palazzo, mentre le bozze sono di pietra tufacea.

La tettoia è posta sopra a semplici mensole con un fregio spianato: interessante è l'architettura dell'arco cieco situato sopra il portone centrale e che occupa il posto di una finestra. All' ingresso poi di detto portone si vede una mezza colonna, svelta, di stile corintio con la colonna corrispondente in faccia; ma ambedue si vedono sporgenti da un pilastro dorico: hanno l'una e l'altra l' architrave piano e sul quale posa l'arco rotondo, che si avvicina molto al tipo delle finestre medioevali romane, che hanno queste colonne tagliate. Anche per questo si avvalora il suo confronto col palazzo Rucellai di Firenze, esempio che si ripete nel palazzo Piccolomini in Siena, dove oggi risiede la R. Intendenza di Finanza e il R. Archivio di Stato.

Nella costruzione del palazzo di Pio II a Pienza, più antico di un solo anno di quello di Siena, trasparisce ad evidenza la paternità medioevale. L' esempio dell' architrave piano si ripete altresì nella divisione in quarti delle finestre, le quali ci ricordano la disposizione di quelle del palazzo di Venezia a Roma: anche qui siamo con un piede sul terreno medioevale.

---

[1] Peyer. *Im. Hof.* Del rinascimento italiano parte 29.



B. Gambarelli. — Palazzo Piccolomini. - Pienza. *Facciata nel lato nord dopo i restauri del 1908.*

Fu deciso da Pio II che l'ingresso principale fosse dalla parte di tramontana: altre due porte spaziose sono a levante e a ponente, una però è murata e fatta solo per simmetria. Da questi tre ingressi con un corridore a vôlta e con arco si accede nel cortile circondato da portici, le di cui vôlte incrociate posano su colonne corintie, adorne di bellissimi e svariati capitelli.

Il pian terreno contiene tre grandi sale per l'estate, primavera ed inverno: accanto a queste le camere da letto di principesca forma con soffitto a vôlta. Nella facciata di tramontana, a lato dell'ingresso, si trova la scala comoda e a doppia rampa di venti scalini l'una (ogni scalino di pietra ha nove piedi di lunghezza), che conduce al piano superiore. Nel pianerottolo del primo piano sono finestre che illuminano le gallerie e che sono prospicienti nella corte: le quali all'esterno si vedono disposte in mezzo ad archi riccamente dipinti a graffito, mentre una larga fascia sottostante decorata di stemmi, ghirlande, festoni e rosette gira intorno intorno: simile decorazione è ripetuta nelle finestre del secondo ordine. I colori sono tanti bene armonizzati, il fondo è scuro con ghirlande intrecciate di alloro e di bacche in verde: i rosoni sono bleu e gli altri ornati che riempiono gli spazi fra le finestre sono di variati colori. Questo cortile nel suo insieme ricorda quello del palazzo Riccardi a Firenze [1].

Importante per la sua grandiosa vastità è la sala posta a tramontana, che ha sei finestre e che nei secoli passati era stata trasformata in teatro. Dalla parte di mezzogiorno è un'altra importantissima sala, ove oggi ammirasi un camino in travertino ricco di eleganti sculture con stemma inquartato della città di Pienza e della famiglia Piccolomini insieme ad una ricca collezione di armi con un bellissimo ritratto del maresciallo Piccolomini. La cappella privata o gentilizia, dicono i Commentarî di Pio II era vicina ad una stanza, che era l'unica abitata dal papa e che completa il piano dal lato di mezzogiorno, ove ammirasi un affresco col ritratto di

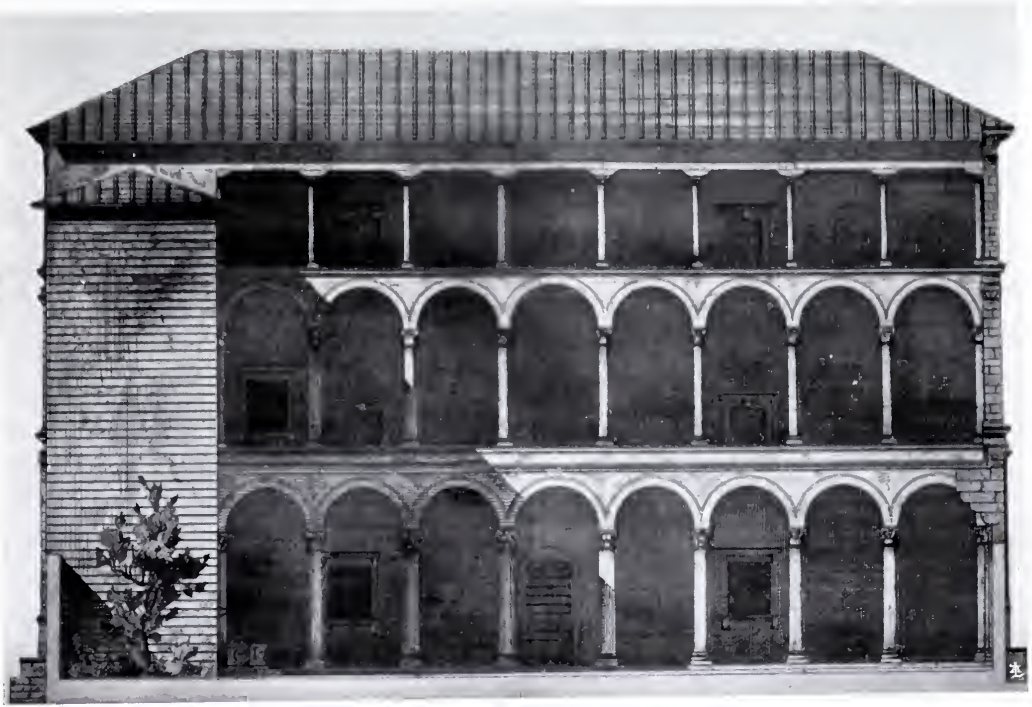
---

[1] Vedi l'opera di Burckardt: Rinascimento italiano pag. 147.

Pio II. La cucina si trova a ponente. Il secondo piano ha la stessa disposizione e le stanze sono meno alte ed arredate con più semplicità.

Della squisita eleganza di che doveva essere adorno il primo piano ne abbiamo una prova nei soffitti a cassettoni con ricco lavoro d' intaglio, nelle mensole ove riposano le travi, nelle porte e nei camini in travertino con i più svariati e ricchi stemmi di famiglia, che non mancano in nessuna stanza e sono in numero di 23. Così che tutto dimostra anche nei particolari di questo superbo palazzo un principe amatore e curatore del bello. Con la pompa del palazzo armonizza la bella veduta, che si osserva dal giardino e dal loggiato, che si estende per tutta la vallata dell' Orcia. La cisterna ottangolare del giardino è ricca di bassorilievi scolpiti elegantemente con gusto ed arte squisita. Il vasto panorama che si scorge dal giardino, come spesso se ne incontra nelle varie città dell' Italia centrale, ci rammenta Siena, Cortona e la vicina Montepulciano. I monti che ricingono con insolita varietà l' immensa vallata dell' Orcia e sopra tutti Monte Amiata e la basaltica vetta di Radicofani ci danno una veduta sorprendente e rendono questa parte di terra oltremodo incantevole; e le parole addirittura insufficienti non possono che debolmente esprimere tutto il bello che Pienza fa ammirare e che la rende una delle incantevoli città del bel secolo del rinascimento.

La spesa approssimativa del palazzo fu di 40000 fiorini d' oro: fu incominciato a costruire prima del maggio 1459 e fu donato da Pio II ai suoi nepoti il 19 luglio 1463 come rilevasi dalle parole di questa sua bolla: . . . . . *palatium nostrum, quod nuper in civitate pientina, agri senensis, in fundo paterno, destructa domo quae ibi prius erat iuxta illius Ecclesiam Cathedralem, a solo ereximus cum horto seu viridario, nec non stabulis et domo cum oleario atque aliis pertinentiis suis, atque jurisdictionibus quibuscumque, dilectis Filiis et secundum carnem Nepotibus nostris, nobilibus viris Antonio Duci Amalfitano, Iacobo et Andreae de Piccolominibus motu proprio, liberalitate spontanea, tenore praesentium et certa scientia, perpetuo concedimus et donamus irrevocabiliter ea do-*



B. Gambarelli. — Palazzo Piccolomini. - Pienza. *Il loggiato dopo i restauri del 1910.*

natione, quae dicitur inter vivos; quam donationem ex certa scientia facimus et vim perpetue firmitatem habere volumus, cuiuscumque etiam maximi valoris dictum palatium existeret, juribus in contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque, quibus expresse et certa scientia derogamus (1).

Bernardo Gamberelli detto il Rossellino di Firenze è l'architetto dei principali monumenti di Pienza e specialmente del Duomo e del palazzo Piccolomineo. Questa asserzione viene convalidata non solo dalla somiglianza architettonica delle costruzioni pientine con quelle che si vedono dello stesso maestro in Castel S. Angelo, nel Borgo di Spoleto, in Narni ecc.; ma resulta altresì da una lettera della Signoria di Siena scritta il 1.° giugno 1463 a Caterina Piccolomini, sorella di Pio II (2), nella quale parlasi del palazzo Piccolomini, detto delle papesse, ora della Banca d'Italia, posto nella Via di Città. « Parrà cosa nuova che maestro Antonio Federici sia qui detto de' Tolomei. Il maestro Bernardo è il Rossellino fiorentino, il quale non è dubbio che sia l'architetto di quel palazzo. Il Rossellino non solo per testimonianza del Vasari, ma per certi documenti veduti da me nell'Archivio di Firenze è con certezza l'architetto del duomo di Pienza, come del palazzo Piccolomini di questa città (3). In uno stanziamento del duomo di Firenze si legge: *Bernardo Mattei lastraiolo qui ad praesens est caput magister cupole et lanterne, antequam electus fuisset fuit missus pro eo, qui erat Corsignanum* (poi Pienza) *Comitatu Senarum* ».

Il palazzo di Pio II in Pienza ha memorie che oltrapassano i modesti confini della cronaca familiare. Ricorderemo tra le tante quelle di Enea di Giacomo e della pupilla sua, di poi famosa etèra, Tullia d'Aragona, e di quell'altro Enea, a cui l'amore della libertà patria fece ordire in Pienza la famosa congiura che cacciò da Siena, il 3 Agosto 1552, l'odiata guarnigione spagnola, occasionando quell'epica lotta,

---

(1) Archivio Piccolomineo, pergamene ad annum, n. 130.
(2) Archivio delle Riformagioni di Siena, Filza 85.
(3) Milanesi. *Documenti*, pag. 324.

che fu il più splendido episodio della lunga guerra combattuta in Italia tra la Francia e l'impero nel secolo XVI. Ne può dimenticarsi quell' Alfonso, gentiluomo bandito, guidatore di masnadieri militarmente organizzati, grati a Bianca Cappello, che Pienza accoglieva al grido di « Viva le lune, abbasso le palle », ma che il granduca Ferdinando I il 16 marzo 1591 ordinava s' impiccasse in Firenze alla finestra del palazzo del Bargello, usandogli il riguardo di farlo appendere per la sola gola in considerazione della nobiltà della famiglia e della ventiseenne età. Alle ricordanze domestiche testè accennate altre potrebbersi aggiungere di gentildonne e cavalieri, di prelati e marescialli e non del tutto prive d'interesse. Mentre di esse può tacersi, sarebbe imperdonabile dimenticanza obliare come nella storia di tempi omai abbastanza antichi sia scritto che Carlo V imperatore nel 1536 e papa Paolo III nel 1538 furono ospiti del piccolomineo palazzo pientino. La storia dei tempi nostri scriverà per le generazioni venture che il 25 maggio 1904, il palazzo accoglieva l'augusta prima Regina d'Italia Margherita di Savoia, acclamata con il più sincero devoto affetto dai concittadini di Pio II [1].

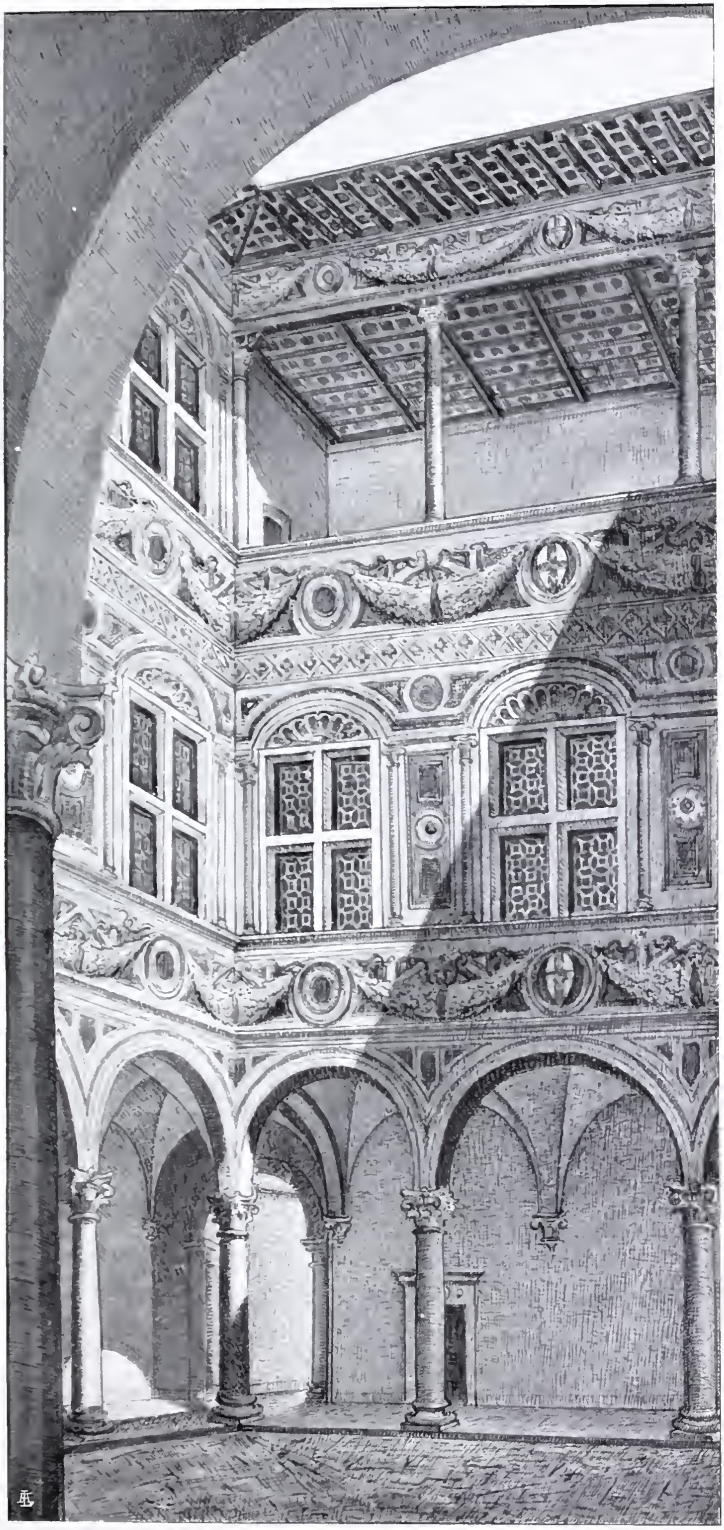
*
* *

Ora di un' opera d' arte così geniale che rievoca i più bei tempi del rinascimento e che ha la sua gloriosa pagina di storia se n' era fatto uno strazio orrendo, chiudendo le finestre della facciata, suddividendo in mille modi gli ampî e ricchi saloni per ridurli a modesti ambienti ed a magazzini da far scrivere giuste parole di sdegno allo stesso Müntz che lo visitava nel 1887.

A rivendicare però alla storia e all'arte la superba opera rosselliana sono giunti in tempo gli attuali proprietarî, il conte e la contessa Piccolomini della Triana, restituendolo oggi con vero intelletto d' amore e d' arte all' originale vaghezza sia all' esterno che all' interno, arricchendolo di pre-

---

[1] F. Piccolomini-Bandini. *Il palazzo pientino di Pio II.* Siena 1905.



B. Gambarelli. — Palazzo Piccolomini, Pienza.
Cortile interno dopo il restauro del 1911.

gevoli oggetti d'arte, di mobili, stoffe, di stemmi in pietra e di ricordi di famiglia con una ricca collezione di monete d'oro e d'argento di Pio II, di sigilli, pergamene e di opere manoscritte pregevolissime con numerosi incunabuli dello stesso pontefice umanista, di Pio III e di Alessandro Piccolomini.

Ma tra gl'importanti restauri compiuti nello scorcio di pochi anni, quali sono il ripristinamento di quasi tutte le finestre della facciata e del bel loggiato con i tre ordini di arcate ed il restauro degli splendidi saloni con i loro ricchi soffitti in legno variamente dipinti, meritano il più giusto encomio quelli eseguiti e compiuti nel luglio di quest'anno nel grazioso cortile ricco di graffiti policromi.

È stata riaperta la loggetta soprastante il secondo piano, rimettendo in luce le antiche colonnette, caratteristiche per l'eleganza ed originalità dei capitelli, che da secoli eran racchiuse nella grossezza di un muro addossatovi posteriormente, e ricostruendo al di sopra una ricca tettoia in legname con un aggetto di metri 1.30, mentre tra la loggetta e la tettoia è stato ridipinto un ricco fregio policromo con festoni di bacche e foglie di quercia intrecciati con gli stemmi piccolominei.

Non può negarsi che tale lavoro di riparazione presentava le più grandi difficoltà, perchè si doveva armonizzare il nuovo con gli antichi frammenti di graffito, che adornano qua e là il cortile. Ma la difficoltà è stata superata con molta perizia tecnica e coscenziosamente dal pittore senese Pietro Loli, che molti importanti lavori di restauro ha compiuto nel palazzo di Pio II, in altri edifici pientini e altrove, avendo saputo dare al fregio una sì perfetta intonazione di colorito e un tal spirito e sentimento decorativo che neanche l'occhio più esperto può riconoscere il vecchio dal nuovo.

Molti restauri abbiamo veduto eseguire in questi ultimi tempi, ma poco o punto ci hanno lasciati soddisfatti come questi eseguiti nel palazzo Piccolomini, perchè mentre da un lato sono state tolte tutte le superfetazioni, dall'altro si è studiato di conservare scrupolosamente quanto più è stato possibile e di ricostruire sempre con l'esame accurato delle

traccie rinvenute e col materiale della regione. Questo fatto che a prima vista sembra cosa insignificante e facile, è invece secondo noi di capitale importanza e difficilissimo, e purtroppo se ne hanno dei cattivi esempi in molti recenti restauri ed anche qui in Pienza!

Il pittore Pietro Loli può esser soddisfatto dell' opera sua e con lui l' ing. Savino Cresti che ha diretto i lavori e specialmente i proprietari del palazzo, il conte e la contessa Piccolomini della Triana, che con la bella opera di restaurazione compiuta con ingenti spese nel loro superbo edificio rosselliniano, hanno dato un nobile e tenace esempio che non può rimanere inosservato, augurandoci sempre che esso possa esser imitato in tanti luoghi interessanti e caratteristici della nostra Italia, ancora dimenticati, specialmente da quelle famiglie che assunsero importanza di universalità per le persone che ne uscirono!

Pienza 15 agosto 1911.

Can. G. B. Mannucci

Di alcune opere d' arte del Duomo di Siena

La lettura dell' eccellente libro del canonico Lusini « Il Duomo di Siena » (1) mi ha, tra l' altro, confermato in alcune osservazioni che da tempo ero venuto facendo intorno ad opere d' arte del Duomo senese. Con ciò non voglio dire che le mie osservazioni rispondano a quelle del Lusini. Anzi è per esserne in disaccordo che trovo la ragione di farle note.

Se riuscirò a dimostrare giuste le osservazioni mie avrò rilevato alcune mende nell' opera del Lusini, poche e insignificanti mende davvero in un opera così vasta e così ricca di nuovo materiale e che costituirà, coll' atteso secondo volume, il lavoro più importante che da un pezzo sia stato fatto per la storia dell' arte senese di cui il Duomo è tanta parte.

Il pulpito di Nicola Pisano.

Dice il Lusini a un punto della minutissima descrizione che fa del pulpito: « Nell' angolo appresso, tra la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti, si eleva alato un gruppo di angeli tunicati leggiadrissimo, quasi a precedere e scortare il cammino degli augusti viandanti e far festa con i loro concenti al primo rubicondo fior di martirio . . . » (2).

Credo che sarebbe difficile di trovare un'altra rappresentazione della Fuga in Egitto come questa, con un gruppo di angioli sonanti le tube che precedono la Sacra famiglia.

Gli angioli intervengono spesso nella scena seguente alla Fuga, nel Riposo in Egitto, specialmente per offrire frutta alla Vergine e al Bambino.

---

(1) Siena, Tipogr. S. Bernardino, 1911.
(2) p. 88.

Ma quel gruppo di angioli che non sta bene tra la Fuga e la Strage è a suo posto se l' immaginiamo fiancheggiante gli eletti nella scena del Giudizio: sarebbero gli angioli della risurrezione, immancabili in una rappresentazione non sommaria del Giudizio, e inquadranti, col simile gruppo di angioli che, a riscontro, è di fianco ai reprobi, la scena raffigurata sui due ultimi lati del pergamo.

È dunque avvenuto uno scambio delle sculture all'angolo tra la Fuga e la Strage con quelle all' angolo tra la Crocifissione e il Giudizio?

Senza dubbio. E ne è chiara anche la ragione. Ma prima di tutto notiamo che ciò può avvenire senza violenza perchè ciascun angolo è ricavato da un pezzo di marmo isolato dai vicini pannelli.

L' angolo dove erano gli angioli sonanti le trombe è stato sostituito con quello recante i quattro simboli degli Evangelisti, quello, secondo l' uso romanico, che porta il leggio, per la necessità di far rivolgere il leggio verso il presbiterio. Cioè quando il pergamo trovavasi al suo posto originario, « sul piano del presbiterio da lato del Vangelo, sotto la cupola, tra i due primi piloni » (1), il leggio si rivolgeva al presbiterio stando appunto nell' angolo tra la Fuga e la Strage ma, trasportato il pergamo nel lato opposto, dove è ora, il leggio avrebbe guardato il transetto e non la nave di mezzo se si fosse lasciato come l' aveva disposto Nicola Pisano tra il terzo e il quarto altorilievo.

Ciò è molto ovvio. E se avviene di rilevarlo ora per la prima volta è, forse, solo perchè nessuno di quelli che si sono occupati di proposito del pulpito senese (Supino, Brach, Sauerlandt, Venturi) ha avuto l' occasione di analizzarlo troppo minutamente.

Le sculture romane.

Il desiderio di procurare a Siena titoli di nobiltà romana (Siena non ne manca certo di autentici) (2) ha indotto da

---

(1) Lusini. *Op. cit.*, p. 91.

(2) Vedi a questo proposito il bello studio di Pietro Rossi, *Siena colonia romana*. (Conferenze dell' Accad. dei Rozzi, Siena, Lazzeri, 1897).

molto tempo gli studiosi locali alla ricerca di marmi romani, affannosa ricerca, a quel che sembra, se giunse ad identificare per sculture classiche sculture gotiche e del Rinascimento.

Queste pseudo sculture classiche furono trovate specialmente nel Duomo. Classiche erano per alcuni perfino le due colonne pisane che avanzano dal portale di mezzo della facciata, per altri [1] anche il fonte battesimale della cappella di San Giovanni, non ostante le alcune rappresentazioni tratte dal Vecchio Testamento.

Oggi non v'è, naturalmente, chi segua in tutto tali opinioni. Ma si continua, però, a ritenere per antica la base della colonna destra all' ingresso della cappella di San Giovanni e il fulcro della pila per l' acquasanta del Federighi che è a destra entrando. E di questo parere è anche il Lusini [2].

Quando, nel 1504, si edificò la cappella di San Giovanni il Tizio era presente, era in Siena, e notando nella sua storia l' avvenimento non avrebbe mancato di notarne un particolare così importante come quello di essersi messo a profitto della costruzione un frammento romano. Il Tizio, invece, non parla di ciò [3].

E il suo silenzio, per chi sa apprezzare la sua opera, deve valere molto di più delle tarde e infide affermazioni contrarie di Giulio Piccolomini, del Pecci e di altri.

Ma la scultura non ha bisogno di sussidi storici per chiarire le sue origini.

Supposta antica, la forma e i motivi decorativi (agli angoli, in basso, grifi e, in alto, teste di montone da cui pendono festoni) la determinano per un' ara. È assurdo pensarla in altra funzione e, per esempio, come fu detto [4], a sostegno di colonna. Ora ad escludere che sia stata un'ara basta

---

(1) Per esempio, Giulio Piccolomini. *Siena illustre ecc.* (Siena, Bibl. Co. C. II, 23, c. 37 v.) e Pecci, *Iscrizioni,* I, p. 138-138 v.

(2) *Op. cit.*, p. 74, 77, 145 nota 45.

(3) Siena, Bibl. Com. MS., Vol. VI, c. 608.

(4) F. Bargagli Petrucci, *Notizie di un arco romano in Siena,* (Rassegna d' arte senese, II, p. 27).

accertare ch' essa non ha mai avuto la quarta faccia, quella addossata al muro, perchè i grifi e le teste di montone dei due lati che si addentrano nella parete non sono, verso la parete, angolari, ma interamente in aggetto sui lati in vista.

Al contrario evidente ne è l' imitazione dall' antico.

La massa della decorazione che ricopre ogni faccia, la varietà della decorazione che qui pone un cavaliere atterrante il suo nemico, là un Tritone con una Nereide e sul terzo lato un victimario che si appressa all' ara sono buoni indizi dello scultore che raduna più ricordi che può dalla sua memoria o dal suo taccuino per fare bella mostra della sua erudizione. Inoltre, o non ricordi sempre bene o non voglia sempre apparire servile copiatore, non di rado l' artista del Rinascimento toglie esso stesso l' illusione dell' antico anche al meno avveduto coll' includere nell' opera d' imitazione una qualche nota troppo personale.

Eccolo anche qui questo segno rivelatore nel victimario che si avvicina all' ara ardente (!) avendo sulle spalle, ostia insolita, un leone!

Dopo di che è quasi inutile avvertire l' identità stilistica tra questa base di destra con quella di sinistra che nessuno ha mai preteso antica.

Dovrei in parte ripetermi nell' esaminare il fulcro della pila del Federighi, dagli stessi caratteri di pretenziosa imitazione che la base della colonna della cappella di San Giovanni.

Qui pure è visibile l' adattamento arbitrario che ha fatto talora lo scultore di attributi e modi antichi. È visibile specialmente in uno dei cosidetti schiavi, in uno degli uomini legati al fusto, che non è Ercole ma ha di Ercole la pelle leonina e indossa la pelle in una maniera difficile a ritrovarsi in altre figurazioni classiche.

Guardando bene bisogna convenire che la pila è tutta del Federighi. Che differenze, infatti, è possibile distinguere tra i festoncini appesi ai bucrani del fusto e quelli nel giro della tazza? Sono in ambedue i casi le stesse foglie, le stesse frutta, che si pigiano in una massa piuttosto grave e un po' schiacciata sul piano del fondo. E che di più Federighiano

dei quattro schiavi? Il cranio un po' depresso, nei due uomini, i capelli a ciocche separate e disordinate, i contorni duri della faccia sono altrettanti segni dell'autore dei santi Ansano e Vittore della Loggia dei Mercanti.

Certo questa pila è molto classicheggiante. Ma ricordiamo che tutta l'opera del Federighi è informata all'antico, ricordiamo, per esempio, il fregio coi grifi della Cappella di Piazza e, sopratutto, la mirabile statuetta, che vive dell'antico, del Bacco di Casa d'Elci.

Ci son, però, nell'archivio dell'Opera del Duomo due documenti che parvero ad Alessandro Lisini, nello spoglio che egli fece a parecchi libri di quell'archivio, di appoggio alla tradizione.

Dicono i documenti:

« Die XXVIIII martii 1458. — Supradicti domini consiliarii... decreuerunt quod opera faciat creditum m.° Antonio Federigi de vna pari bubularum...

Die VIII aprilis [1458] — ... camerarius det et soluat dominico Iacobi bertini de senis habitatori aquam pendentis ducatos quatuor conuertendos per dictum dominicum in quadam pila marmorea que est bolsino et conduci debet senis secundum conuentionem habitam per operarium cum dicto dominico... » (1).

Il Lisini pensò che il paio di bufale dato al Federighi potessero servire allo scultore per ricompensare Domenico Bertini del marmo antico che da Bolsena doveva recarsi a Siena per essere impiegato nell'acquasantiera.

A me veramente i due documenti sembrano indipendenti e tra loro e dalla pila del Federighi. A questi le due bufale servirono, forse, con più verosimiglianza, pel trasporto dalle cave dei marmi occorrenti ai suoi lavori, impresa che spesso era assunta dagli artisti e altre volte lo fu dal Federighi stesso (2). La designazione, poi, di « pila marmorea » (così generalmente erano chiamati i sarcofagi) data al marmo di

---

(1) *Archivio dell'Opera del Duomo. Deliberazioni E.* 6., c. 46 v. Ringrazio pubblicamente il Lisini che m'indicò i due documenti.

(2) Fumi. *Il Duomo di Orvieto.* 1891, p. 33.

Bolsena esclude ch' esso possa essere stato un candelabro o altro di simile a sostegno della pila del Duomo.

La vetrata dell' abside.

« [dic. 1369]. A maestro Iacomo di chastello cinquanta e due fior. doro e trenta e quatro s. per una finestra di uetro dietro a laltare magiore fu misurata XVII bracia e mezzo per III fior. doro el bracio . . . ».

Questo documento di un libro d' entrata ed uscita dell' Opera del Duomo (ad annum, c. 58 v.) fu già edito dal Milanesi (1). Il Lusini nel ripubblicarlo (2) lo riferisce senza esitare alla vetrata circolare che esiste tuttora sulla parete dell' abside.

Bisognava, invece, per lo meno discuterlo.

Prima di tutto dietro l'altar maggiore non c'era una sola finestra. Se poi il documento avesse voluto indicare una finestra circolare avrebbe quasi certamente, come avviene può dirsi sempre (3), adoperato le espressioni « la finestra tonda, la rota del vetro, l' occhio del vetro », ecc. Inoltre nel 1375, se non forse anche nel 1371 (4), Giacomo di Castello riparava l' occhio sopra il San Giovanni (5), cioè, secondo la deduzione del Lusini, la finestra da lui eseguita appena sei anni prima nel 1369. È un po' difficile. Finalmente le misure della finestra del documento non corrispondono colle misure della finestra d' oggi. Giacchè diaciassette braccia e mezzo, quanta era in superficie la prima, equivalgono (il braccio è di 56 cm.) a m.^{2} 5,42, mentre l' occhio attuale, avendo un raggio di m. 2,80, ha una superficie (π r^2) di ben m.^{2} 24,54.

Nè poteva essere altrimenti, perchè un' opera con carat-

---

(1) Doc. Sen., I, 311.

(2) *Il San Giovanni di Siena,* Alinari, 1901, p. 23 nota 1 e *Op. cit.* p. 278 e 334 nota 159.

(3) Vedi, p. es., i documenti riportati dal Lusini a pag. 335 note 161 e 162.

(4) Giacchè nel citato libro d' entrata ed uscita, a c. 66 v., si ha: « [marzo 1371]. Ancho demmo al detto maestro Iacomo [del vetro] uinti s. per una lib. di uetro che mise ala rota dellaltare maggiore e per suo magistero ».

(5) Lusini *Op. cit.,* p. 335, nota 161.

teri così evidenti dell' arte del periodo duccesco non può avere per data il 1369, quando Duccio aveva da circa un ventennio perduto nella pittura ogni dominio, esercitato ormai, nei suoi innumerevoli seguaci, da Simone Martini.

Nel vetro absidale è rappresentata l' Incoronazione, l'Assunzione e la Morte di Maria, i quattro santi patroni di Siena, i quattro Evangelisti. Le figure e le scene staccano da un fondo azzurro piuttosto chiaro, e chiara è l' intonazione generale del colorito intensificato nel solo rosso rubino. I piombi cercano di nascondersi nei contorni, nelle pieghe delle vesti, nelle ombre, ma qualche volta traversano, con disturbo del disegno e del colore, il campo che doveva esser lasciato libero allo smalto. I vetri sono molto dipinti, non tanto per diminuire la trasparenza del colore in pasta, quanto per modellare visi e panneggi e per decorare specialmente le fasce degli scomparti. Tutto è trattato con molta minuzia, ma in modo particolare i visi che hanno segnati, sul vetro roseo o madreperlaceo, con una tinta brunastra uno per uno i capelli, i peli della barba, le sopracciglia, ecc. Naturalmente è questa una fatica apprezzabile solo da molto vicino.

Non so se fosse tale la tecnica vetraria di maestro Giacomo di Castello, essendo perduta anche la vetrata che vide, colla data e colla sua firma, il Da Morrona a S. Francesco a Pisa.

Ma basta a negare per sua la vetrata del Duomo di Siena il cartone, certo dovuto, ripeto, a uno scolaro di Duccio.

Questo attestano ampiamente gli angioli, acconciati, vestiti, mossi come quei di Duccio, gli apostoli gravi, curvi, corrucciati secondo il tipo di vecchio solito al maestro, la forma delle mani, ecc.

Nella iconografia dell'Incoronazione della Vergine abbiamo poi segnata una data approssimativa che coincide con quella indicata dalle ragioni stilistiche. Giacchè il trono è quello proprio alla seconda metà del duecento e che compare appena sul principio del secolo successivo: trono ligneo con spalliera ad arco scemo, con gradino molto in avanti messo

in prospettiva e sollevato da terra per mezzo di archetti. E gli angioli sono disposti attorno ad esso tre per parte simmetricamente, due coperti dalla spalliera alla quale appoggiano le mani e il terzo dritto di fianco al trono, cioè come sono disposti in analoghe raffigurazioni sulle pale del XIII-XIV secolo.

Se la vetrata dell' abside del Duomo è, come ritengo, circa del 1320 [1] essa è la più antica vetrata senese che esista, precedendo anche quelle, disegnate da Simone Martini ed eseguite forse da vetrai senesi, della cappella di San Martino ad Assisi.

GIACOMO DE NICOLA.

---

[1] Che la vetrata sia sul muro di accrescimento al vecchio Duomo non deve fare difficoltà per ammetterne la data del 1320, giacchè non vi sono documenti che si oppongono a credere che in quel tempo l' attuale muro absidale fosse già tirato su.

NOTIZIE

Dei restauri al Duomo. Finestroni. — Da qualche tempo, mercè le cure intelligenti ed assidue dell' operaio nob. sig. cav. Francesco Venturi Gallerani, si veggono condurre i restauri della nostra metropolitana con criteri di scrupolosa sincerità ed intiero rispetto del monumento, s' intende, ma altresì con ordine buono e razionale che mira a mano a mano al compimento di una parte, senza salti, innanzi di passare ad un' altra; col qual metodo come ci guadagna l'aspetto del meraviglioso tempio così le spese riescono a maggiore efficacia. Uno dei guasti, che deformavano ed ancora parzialmente deformano il duomo, è quello per il quale le bifore del transepto e della parte absidale, opera della metà del XIV secolo, rimasero prive dei trafori, degli archetti o delle colonnine divisorie: guasto avvenuto a tempo della costruzione dei grossi altari addossata alle pareti cadendo il XVII secolo. Quei finestroni divenuti enormi aperture, non mantenevan più grazia alcuna senza risentire del sesto acuto, il cui carattere rimaneva sperduto nella piena sfrenata di luce, invadente attraverso ai vetri volgari, tra que' grossolani ornati di rosso e di nero che imbrattavano gli sguanci. È vero che, restando al luogo loro gli altari non potevasi dare ai finestroni che un due terzi di vista nell' interno della chiesa; ma tanto bastava per restituire ad essi tutto il loro carattere, quando si fosse proceduto al sapiente loro restauro: e poi, di fuori tornando intieri nello stato loro di origine, venivano a compiere il restauro di tutto il fianco nord-est, che è il solo visibile a chi si avvicina al monumento. Questo lavoro è stato in molta parte compiuto sino ad oggi e le finestre son tornate a dar luce con quella poetica dolcezza, che l' arte gotica loro conferì, sopra la cappella del Sacramento e sopra quella di S. Bernardino e di S. Crescenzio. Dire della esattezza della riproduzione delle parti mancanti, studiate sui frammenti che il museo ne ha serbato, e della sentita e verace esecuzione che hanno avuto dai valenti scalpelli dei maestri dell' Opera, è inutile dopo che dagl' importanti restauri già fatti, ab-

biam la prova del magisterio giustamente lodato dell' architetto prof. cav. Agenore Socini, e dell' abilità degna dell' antica arte della pietra onde gli scalpellini del duomo son guidati da Santi Boncompagni, artista di indiscutibile valore.

Quel che è stato fatto ai finestroni di questo lato lo vedrem continuare in tutti i finestroni del lato opposto, dove si avrà di meglio il vantaggio che non dovrà serrarsene nessuno a muro, accecando addirittura quegli occhi luminosi, che per il giuoco di luce in edifizi a pianta poligonale come questo sono elemento pensato e misurato dai maestri che ne furon gli autori. Pur troppo è ragione convincente quella che ha costretto alla chiusura del finestrone aderente alla cupola della cappella della Madonna, poichè essendo inserito nel vivo della muraglia il giro del tamburo e la prima mossa dello svolgimento semisferico di quella cupola, la stessa muraglia ha dovuto far parte a proprie spese della nuova costruzione, che si eleva in tanta angustia di spazio tra quella e il campanile. Non potendosi perciò riacquistare il naturale sguancio al finestrone, si rendeva inattuabile il compiuto restauro; ed il minor male, o meglio il maggior bene che rimaneva a farsi era simulare quelche non poteva ottenersi in realtà. Tuttavia, non a pennello ma di rilievo avremmo desiderato per ragion di sincerità la colonnetta e l'arco, perchè non deve qui fingersi un finestrone ornamentale, sì vero mostrarsi un finestrone autentico dovuto rimaner cieco per violenze sopravvenute col tempo. E infatti come vediam fatto sopra l'altar di S. Ansano? Ricorrere al semplice scenario è povera cosa. Questo è dato sperare non avvenga dall' altro lato della chiesa, dove la menomazione di luce sarebbe ancor più dannosa in quanto ne perderebbe il pulpito di Niccola Pisano. Una osservazioncella ci sia permesso di fare, chè non ci sembra senza ragione. Si sa che in origine questi finestroni eran provvisti di vetrate dipinte a figure, nel qual lavoro il secolo XIV fu quello che si adoprò di più: non vi ha dubbio quindi che il vetro istoriato sarebbe stato l'ideale del restauro dei finestroni quando se ne fosse avuta la possibilità tanto per la spesa quanto per la conveniente opera d'arte. Non potendosi raggiungere l' ottimo era giusto che ci si attenesse al meglio possibile; e si è fatto uso delle vetrate ad occhi o coppelle chiare con interstizi di color rosso, pigliando il modello da una finta vetrata colorita a fresco al finestrone sull'altare di S. Ansano al finir del quattrocento o nei primi del cinquecento, quando dovette esser chiuso per il collocamento del nuovo organo. L' essere stata dipinta la vetrata secondo quel sistema fa credere giustamente

che altri finestroni se non tutti, si fossero chiusi con vetrate simili: il che è probabile sia avvenuto durante il periodo dei restauri delle pareti e delle vôlte sotto il rettore Aringhieri, quando forse e la cattiva condizione delle antiche vetrate e il variato gusto degli uomini contribuivano al fervore dello svecchiare e del rinnovare il più possibile dietro le nuove e invadenti inclinazioni. Per tutto ciò nulla da ridire, ci sembra. Ma un tantino più piccoli i tondelli e un po' meno chiari d'impasto non avrebbero resa la luce un po' più garbata e rispettosa nell'entrare in sì augusto santuario di bellezza, e lasciato un po' vedere il rosso degl' interstizi, che così fan tutto un'ombra col piombo?

Ciò non toglie che il lavoro sia degno di sincera lode e che ci faccia dolcemente pregustare l'effetto mirabile che proverrà nel duomo dal compimento del rimanente restauro al quale è da augurarsi una celerità molto maggiore di quanto siasi visto sin ora: perchè se alla sistemazione di due finestroni è occorso dall'ottobre 1910 all'ottobre 1911 (chè certo, a quanto pare, anche il settembre ci vorrà), per la fine di sei finestroni più dovremo attendere almeno il cadere del 1914.

Osservo ancora che l'aver montato nelle due bifore laterali agli altari di S. Ansano e del Sacramento, le vetrate dei due scompartimenti della grandiosa bifora del coro di S. Francesco in Colle d'Elsa, può esser parso ottimo partito quando serrata al culto quella chiesa e rimasta in abbandono, il gentile ed elegante lavoro vetrario fu affidato in deposito all'Opera del nostro duomo: ma ciò non corrisponde affatto ai savi criteri che debbono oggi guidare la conservazione dei monumenti. Innanzi tutto, per dilatare le misure delle vetrate bisognò contornarle di un fregio nuovo, che per colorito e disegno vi stona addirittura; poi fu necessario di spartire in opposte finestre la vetrata fatta per una sola, peggio ancora, rispetto al carattere del nostro duomo, occorse nascondere dall'interno la figura bifora delle finestre e fingerla monofera: la qual cosa se poteva passare allo sguardo superficiale dei visitatori sin qui per la mutilazione delle altre finestre che non ne lasciava riconoscere il tipo, oggi si ridurrebbe senz'altro una sconcia falsificazione fuori del senso comune. Le due finestre son bifore come le altre e bifore debbono apparire: nè valgono i bei vetri del rinascimento a dissipare il disgusto dell'irragionevole violenza. Si rimandino al S. Francesco di Colle le sue vetrate, che potranno restituire a quella pregevole chiesa, oggi aperta al culto, una parte

della sua venustà, e non si tenga più così a disagio un ammirabile lavoro. Ne verrà anche un altro vantaggio: i vetri del rosone e dei trafori della bifora colligiana potranno ritornare al sole facendo bella vista a corona della magnifica vetrata di che sono il complemento. Dentro un cassone dell'Opera del duomo chi li gode? La R. Soprintendenza sentirà, crediamo, tutto il dovere della giusta riparazione, e l'operaio e l'architetto del duomo tutta la convenienza di cooperarvi.

Il Coro. — La più disgraziata delle opere d'arte del nostro duomo fu sempre il bel coro intagliato e intarsiato nella cui elegante costruzione ed ornamentazione Francesco del Tonghio e Iacomo suo figliuolo mostraronsi maestri di prim'ordine in quell'arte del legname, che nella nostra città ha goduto sempre di numerosi e valorosi cultori. Una bella schiera di altri maestri si occupò nel dar compimento al grandioso lavoro, che dal 1363 quando fu principiato, venne del tutto a fine nel primo decennio del secolo appresso, non senza che vi mettessero le mani i due sommi maestri in quell'arte Barna di Turino e Domenico di Niccolò. Oggi non ne rimane che una piccola porzione, dalla quale, disposta e ridotta come l'abbiamo trovata noi, non riceviamo quella impressione di magnificenza che ne venne a chi rimirò questo coro nel luogo per dove fu costruito, il presbiterio cioè sotto la cupola, e nella integra forma nella quale ve lo eressero i maestri trecentisti. La grave disgrazia che incolse al bel coro fu il proposito o il capriccio di Pandolfo Petrucci, a cui non piacque più il prebisterio nel luogo proprio; e così disfatto il presbiterio, le sorti del coro dai lineamenti tutt'altro che di moda nel principiare del cinquecento, furono pietosissime. Più che smontato, fatto a pezzi, ebbe delle riduzioni strane per l'adattamento al nuovo suo posto, dove i tabernacoli, i pinnacoletti ed i fregi che lo finivano così solennemente in alto, dovettero cedere alla decorazione pittorica che voleva darsi alle pareti alla quale lo sviluppo in altezza ardito di questo coro sarebbe stato di ostacolo; e così scapezzzato senza pietà ebbe per finale, sopra le testiere, una semplice cornice del tempo con uno spiacevole impoverimento di effetto. Sparirono statue grandi e piccine che in molta copia abbellivano il coro, e al tocco dei nuovi restauri scomparve non poco del carattere nativo di questo lavoro, affinchè meglio si adattasse di forma e di colore al nuovo coro del quale erasi deciso abbellire la nicchia del mezzo.

Non bastò questa prima e grave crudeltà: altre e non men gravi attendevano l'insigne opera del trecento. Le parti addossate

ai lati dell' ingresso alla sagrestia e all' organo di faccia andarono addirittura in frantumi, quando al cader del seicento, si fece quell' ornato che vediamo di marmo intorno alle porte. Di riguardi atti alla buona conservazione di questo coro e di restauri pietosi non è neanche da pensare: quella che godeva tutte le simpatie era ormai l'attraente opera del Riccio tra le braccia della quale trovavano degna accoglienza i pomposi prelati del cinque e del seicento, capaci fin di vendicarsi, mozzandone le ali, con i vispi spiritelli che pare attentassero alcuna volta alla candida integrità degli sfoggiati merletti. Al povero coro, che tante cose sapeva del duomo, non rimase che rassegnarsi in quell' abbandono all' incessante rosicchio dei tarli e all' invisibile dissolvimento sotto l' azione della crescente aridità e della polvere penetrata nelle sue fibre. Era grassa se qualche spolveratura toccasse a questo coro una volta o due l' anno quando avean da tentarne la sempre più dubbia solidità i parroci ed i canonici della collegiata nei giorni di loro assistenza alle funzioni della metropolitana: del resto cadesse pure in tricioli nessun se ne dava pensiero; nè questo è calunniare i vecchi, perchè la prova l' abbiamo avuta sin ora dinanzi agli occhi.

Un po' di compassione sentì di questo glorioso avanzo dell'antica arte del legname il cardinale Zondadari arcivescovo di Siena; ma le cure di che ne fece oggetto furono esse stesse (colpa del tempo e non sua) una violenza. Per ripulir tutto quel sudiciume, incallito addosso ai mirabili intagli e alle tarsie finissime, si ricorse ad una buona verniciatura a noce, che sotto il suo nerume agguagliò e fece scomparire il general biancicare della polvere e gli avanzi di policromia e di lumeggiatura d'oro, che avvivano il coro: anzi, per ispirito di bene, toccò anche questo al povero coro, di perdere le sue spalliere d' intaglio, traforo e tarsia, a quell' ora miserevolmente malconce, e ricevere in quella vece il frutto d' una violenza fatta ad un altro coro, ossia gli specchi storiati ad intarsio da fr. Giovanni veronese, che si staccarono apposta dagli stalli del coro di Monteoliveto. E quindi in poi se un pregio si riconobbe al nostro coro fu per merito di questi nuovi specchi ai quali, se mai, toccò ogni tanto qualche benefizio. Si può immaginare in che stato fosse ridotta quest' opera d'arte, che sotto tutto quel sudiciume e con que' guasti addosso rimase fino a questi ultimi tempi fuor di considerazione addirittura.

Ed è appunto uno dei titoli di benemerenza dell'Operaio cav. Venturi Gallerani quello d'avere impreso quanto prima gli è stato possibile il restauro di questo coro, al quale ogni anno che si ritar-

dasse era una rovina sempre più grave che in breve lo avrebbe ridotto un monte di frammenti irriconoscibili. Affidato al prof. Tito Corsini il restauro non poteva trovarsi in mani migliori, e l'esito lo dimostra. Non dubito di asserire che di lavori di tanta intelligenza dell'antico, di tanta fedeltà e rispetto all'originale e di tanto soddisfacente resultato, se pur se ne vede, se ne ha pochi oggidì. Coadiuvato da mani abilissime, che con industriosa pazienza e pronta capacità sanno seguirne la sicura direzione e indicazione, e tra questi principalmente il fratello Giuseppe Corsini e l'operaio Tito Sileoni, il prof. Corsini ha saputo ritrovar tutto quanto era rimasto di vita a quelle spolpe ed aride ossa, e al tocco della sua mano son ritornate a fiorire proprie e naturali sin le parti morte, che or non lascian più ricordare le tristi vicende di che abbiamo detto di sopra. Ritrovato il giusto colore, rinforzata e ricollegata ogni parte, raddrizzate e risarcite le testiere, nettate le figure, meglio assicurati gli specchi delle spalliere, questo coro è comparso una novità anche a quelli che lo avevan veduto tante volte, ed ha rivelato bellezze fin qui insospettate con gaudio grande di tutti gli amatori dell'arte. L'elogio all'Operaio del duomo e al prof. Corsini per l'importante lavoro non occorre sia fatto da noi, va da sè per le bocche di tutti, tanto è parso opportuno ed eccellentemente eseguito questo restauro.

Ed ora si riserbano amorevoli cure anche al coro di maestro Riccio, che pur troppo anch'esso non è rimasto senza sofferenze: e tra breve lo vedremo nel suo stato di origine specialmente alla entrata di mezzo dove l'avervi addossato il genuflessorio, che deve stare da sè, coprì e tagliò barbaramente molta parte dell'ornato inferiore. Se la nostra voce non fosse molesta e potesse sperar qualche ascolto, raccomanderemmo all'egregio Rettore dell'Opera, a compimento dei restauri ai lavori di legname, una buona visita alle due mostre degli organi, mirabili lavori d'intaglio che, ove non vengano risarciti a tempo, incontreranno danni sempre più gravi. Si veggono sconnesse e rotte in varie parti, mancano pezzi di cornice e di fregio, mostrano toppe alla loro condizione indecenti, levano insomma anch'esse una lamentosa voce alla quale non può chiuder le orecchie un gentiluomo della cultura e dell'animo dell'Operaio di questa Metropolitana.

V. L.

Montepulciano. *Divagazioni.* — Se questa gentile ed amena città potesse ricevere adeguate cure per quanto è bella e piacevole agli occhi di chi sa intendere la natura e l'arte, dovrebbe essere

addirittura uno dei luoghi preferiti da chi ricerca i delicati godimenti della bellezza e ne studia il vivo ed incantato linguaggio. E ben sarebbe che tra quei cittadini si destasse vivissimo e ardesse costante un forte amore ai propri monumenti che sono tanti e tali da potersene tenere onorata anche una grande città. Pur troppo non è avvenuto qui, come a San Gemignano, dove lo spirito di conservazione amorosa di ogni traccia di antichità è riuscito a riportar la terra quasi al suo aspetto primitivo e quindi a ripigliare, sotto la luce delle memorie gloriose, il fascino della vita medioevale. Se a Montepulciano, oltre alle belle chiese ed ai magnifici palazzi del cinquecento, si curassero come veramente meritano le chiese dei secoli anteriori e le case moltissime, che da ogni parte mostran sotto i cadenti intonachi, in testimonio del proprio carattere, l'arco o l'ornato del due e del trecento, si avrebbe qui il più mirabil contrasto di vita nella espressione artistica, la fierezza nobile dei periodi di libero reggimento e lo sfarzo principesco dell'età nella quale fortunati eventi resero Montepulciano assai meglio che una terra di provincia, una vera città del cinquecento, madre di cardinali e di pontefici, centro di cultura e di azione in un momento così fatale nella storia.

V'ha poi di particolare, che l'alternativa dei rapporti di amicizia e di dipendenza che Montepulciano ebbe di mano in mano con Siena e con Firenze si riflette in modo luminosissimo nei suoi edifizi; il tipo dell'architettura, la curva e l'ornato degli archi, il corredo dei ferramenti delle numerose case anteriori al sedicesimo secolo vi manifestano se da Siena o da Firenze soffiava in quel momento il vento agitatore della balda vita montepulcianese. Dove potrebbesi poi trovar più fantastica varietà di ardimento nelle costruzioni, di quelche vediamo qui, dove chiese e palazzi piantati sull'orlo di una precipitosa scogliera, sembran con essa tutt'una ciclopica costruzione, macigno naturale e lavoro dell'uomo, offrendo una variatissima sequela di vedute una più bella dell'altra? E poi, sopra tutto, dopo che vi siete accorti a che impensata ricchezza di bellezze artistiche e di memorie storiche vi trovate in mezzo, lasciando l'occhio correr libero per i limpidi spazi d'intorno dai solidi bastioni e da' torreggianti palagi della gentile città, eccovi quanto di più ameno vi può discoprir la natura, monti selvosi che si staccano dall'Amiata, feconde pianure intorno alla Chiana, colline amene e superbe della loro regale dignità nella produzione del vino, e lontano cerchi azzurrini di montagne che abbracciano in un incantevole bacino città e castelli numerosi dentro un verde

freschissimo e variato, con lo scintillante splendore di tre laghi, i piccoli di Montepulciano e di Chiusi ed il bel Trasimeno.

Bisogna dunque che Montepulciano conquisti la considerazione che merita; ed a questo occorre che si rinfiammi il fervore artistico tra i cittadini ai quali non potrà mancare la simpatia ed il favore generale. Se un gruppo di brave persone si costituisse, certo con un po' di peso e fatica, in brigatella di *amici dei monumenti,* per promuovere la conservazione e il miglioramento di quel tanto che Montepulciano possiede di bello e di buono, ma io credo che sarebbe una fortuna; e presto se ne vedrebbero gli effetti. Che soddisfazione per chi ha in mano le sorti di un paese l'elevarlo di giorno in giorno di più! Una nobile gara potrebbe accendersi largamente e produrre più presto di quanto non si crede stupendi resultati.

Si capisce che per tutto questo dovrebbe molto confidarsi nelle solerti cure della R. Soprintendenza dei monumenti, alla cui diligenza non dovrebbe sfuggire l'importanza di quella illustre città. D'altra parte lavori ben regolati ed opportuni possono anche con lievissima spesa dar dei risultati assai preziosi.

Per non trascorrere fuor di luogo in lunghe enumerazioni, accenno poche cose, anzi pochissime. La liberazione di molte facciatine delle case dall'intonaco, renderebbero ad esse senza troppo aggravare le spalle dei proprietari, il loro carattere. La chiesa di S. Francesco non ha difficoltà laboriose dinanzi a sè per tentarne un buon restauro. E conchiudendo subito, finisco con una osservazione che mi si dice fatta, con tutta ragione, nella recente loro visita a Montepulciano da S. E. il Ministro Credaro e dal Direttore Generale delle Antichità e Belle arti comm. C. Ricci, a proposito della meravigliosa opera di A. Sangallo, la chiesa di S. Biagio. L'adempimento del loro voto è ben facile, il che dimostra quanto valido coefficiente sia il buon volere nel conservare e restaurare le opere d'arte. A fianco dell'altar maggiore, le due arcate laterali che nelle tre altre ale della chiesa contengono gli altarini, sono coperte ed occupate da due mostre di organi, sotto l'una delle quali si ricovera davvero un organuccio e sotto l'altra se ne nasconde soltanto l'apparenza. Ma queste mostre non potevano comparire se non intollerabili all'occhio esperto dei due illustri visitatori, e fu naturale che ne segnassero nel pensiero la remozione. Or bene, una visita assai accurata potuta far non è molto a questa chiesa, mi ha convinto che non solo il proposito del Ministro e del Direttore Generale riuscirà a liberare il classico

tempio da una vergognosa bruttura, ma potrà restituire ad esso uno dei nobilissimi lineamenti della grazia nativa. Quel doppio ordine di stalli corali che si vede sotto le cantorie, è un ingombro senza ragione, accomodatovi nel settecento alla peggio; ed è colpa di esso se le mensole che reggono le cantorie non appariscon subito con il soprastante lastrone del piano opera genuina dell'artista che fabbricò la chiesa. Penetrando dietro quegli stalli, allora soltanto ho potuto vedere gli eleganti pilastri a volute e figure che sostenendo le mensole ne portano l'appoggio con le loro zampe leonine sino a terra; ed è un partito così elegante di decorazione che, semplicemente riscoperto darà al tempio un notevole aumento di grazia. Ciò vuol dire che, anche con poco, può molto ottenersi. Basta rincantucciare in qualche altra chiesetta, dove non guastino, quegli ignobili stalli, perchè tutto ritorni in regola a S. Biagio e così sul piano delle cantorie potrà nuovamente farsi girare una omogenea balaustrata come il Sangallo ne ha tra le opere sue quante uno vuole. Senza le mostre degli organi, rivedremo le due arcate libere, alle quali tornerà tutto il gentile aspetto che l'immortale maestro volle dare alle cantorie di questo bel santuario. vl.

Colle di Val d'Elsa. *Il restauro della facciata dell'antico palazzo municipale.* — In piazza del Duomo si è rimesso allo stato primitivo la facciata del palazzo che fino al 1865 fu la sede del municipio di Colle. Tolto l'intonaco, che ricopriva interamente la facciata, è ricomparsa l'antica costruzione a mattoni con porta e finestre ad arco acuto nello stile medievale senese. Sulla facciata dell'edificio si trovano vari stemmi del XIII e del XIV secolo.

Il restauro di questo palazzo è stato fatto a spese del Municipio di Colle con il concorso del Governo per mezzo dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti di Siena.

La direzione artistica di questo lavoro fu dalla Soprintendenza di Siena affidato all'Arch. Antonio Salvetti che ha compiuto il restauro con vero intendimento d'arte. Così Colle viene ad avere nella sua prima bellezza un edificio che oltre un valore storico ha un'importanza artistica considerevole.

Nella interessante opera contenente la *Storia del Feudo del Vescovado di Siena*, Narciso Mengozzi, ha con molta diligenza e con vero acume storico, illustrato quello che del periodo feudale è rimasto, dando particolari notizie sui castelli di Montepertuso e di Murlo, la Torre di Resi, la Rocca di Crevole, l'Eremo di Montespecchio, il Monastero di Casciano, e sulle Chiese e le pitture.

Ne diremo ampiamente, come l'importanza del libro e il nome dell' A. richiedono, nel prossimo fascicolo.

I danni del terremoto. — Non pochi nè leggeri si sono manifestati i danni prodotti dal fortissimo terremoto della notte fra il 13 e il 14 di settembre, preceduto e seguito da altre scosse in gran numero delle quali alcune assai violente: nè han potuto resistere incolumi gli edifizi monumentali. Già non erasi ben risarcite le piaghe lasciatevi dalla violenza dell' altro terremoto, che scosse la città e il territorio la notte fra il 24 e il 25 di agosto del 1909; poichè o non si aveva avuto pensiero di provvedere efficacemente ai rimedî o s' era fatto proprio quel poco che bastava a non far peggiorar di giorno in giorno le condizioni delle fabbriche: e così questa nuova e terribile scossa ha battuto addirittura nel debole e ha prodotto più danni di quelche in addietro, dopo il 1798 siasi visto. Per non dire che della città sappiamo che si sono aggravate le non leggere lesioni, rimaste senza seria cura, della chiesa di S. Domenico; si è spaccata più di una vôlta della chiesa di S. Donato, si son aperti dei cretti in due cappelle a S. Francesco, qualche sofferenza ha patito la chiesa di S. Giovannino, quella di S. Spirito è rimasta lesa in varî archi e quella dei Servi nella vôlta dell' abside. Non senza danni sono restate più o meno le altre chiese, ed anche i palazzi fra i quali quello della Repubblica presenta delle lesioni che voglion subito un energico provvedimento perchè non abbiano a soffrire i preziosi affreschi onde sono adorne le sue sale. Il Duomo, mercè la regolare e costante vigilanza, che se ne ha provvedendo sempre meglio di anno in anno alla sua resistenza e integrità, nulla mostra di notevole danno, se ne togliamo la frattura di un grande angelo marmoreo che sta sul culmine della facciata. Quella statua, che era assicurata non tanto sopra la sua base, quanto per mezzo di un grosso palo di ferro passato entro un anello dietro le spalle della figura, ha risentito talmente della scossa che, per quanta resistenza le abbian dato di opporre i suoi appoggi, s' è vista troncar di netto sotto i ginocchi. L' ottima qualità del marmo riscontrata e la sua schiettezza con la stabilità che danno alla statua gli appoggi notati, dimostra quanto violento sia stato il terremoto, e quanto lodevole sia il sistema di non procedere troppo leggermente nel custodire i nostri monumenti, ma di prestarvi cure solerti ed efficaci, facendo lavori così coscenziosi e stabili tenendo presente il pensiero di questi pericoli, che non sono infrequenti nella nostra città.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. di pagg. XIX-557 e 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

L' Amministrazione della "Rassegna d' Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I Anno II (1906) purchè in buono stato, ma non importa siano tagliate le carte. - Rivolgersi all' Amministratore, piazza Abbadia 4.

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894.

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE"

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Belisci *presso la Tip. Lazzeri, Siena.*

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VII (1911)

Esce in 4 fascicoli all'anno di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

Rossi Prof. Pietro - Lusini Prof. Vittorio

SIENA MONUMENTALE

Anno VI (1911)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce in 4 fascicoli all'anno in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura, ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

Bargagli Petrucci Dott. Fabio - Brunacci Prof. Gaetano

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
Rassegna d'Arte Senese	L.	4, 00	5, 00
Siena Monumentale	»	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	»	12, 00	15, 00
Rassegna d'Arte Senese. (Un fascicolo separato)	»	1, 50	2, 00
Siena Monumentale (idem) (idem)	»	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellacci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VII. FASC. III. - 1911

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1911

LA FONTE NUOVA D'OVILE

La Fonte Nuova d' Ovile è una costruzione, a pianta rettangolare, della forma di un grosso parallelepipedo. Da due lati chiusa da muri si apre su pubbliche vie negli altri due, nel lato N. E. a mezzo di due arcate e di una nel lato S. E.

È fabbricata quasi interamente in mattoni. Questo materiale è usato perfino nei costoloni delle volte, nelle colonnine di sostegno, e nei tondini e nelle gole che ornano gli strombi delle arcate, che danno accesso all' interno dell' edificio.

Della pietra si è fatto poco uso; la troviamo solamente nelle chiavi delle volte, nelle cornici, e nei basamenti dei pilastri delle arcate accennate, dove corsi di grossi conci sono intramezzati da filari di mattoni.

Un modo analogo di costruire si riscontra nella parte alta della chiesa di S. Galgano, la quale è quasi tutta in mattoni [1].

L' edificio all' esterno è costeggiato da ogni parte da pubbliche strade.

La facciata S. E. (Tav. 1) per la eleganza delle forme, per l' equilibrio delle proporzioni, e pel fatto che apre un duplice adito all' interno della fonte, si può considerare come la facciata principale dell' edificio. Si accede all' interno della fonte a mezzo di due grandi arcate a sesto acuto, per tracciato, non dissimili da quelle in uso in molte chiese cistercensi e in costruzioni civili, anch' esse inspirate all' arte gotico-borgognona, che, come è stato bene dimostrato da C. Enlart nel suo libro « Les origines françaises de l'architecture gothique

---

(1) C. Enlart « *Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie* » Paris, Thorin et fils Editeurs, 1894, p. 55.

en Italie », seguì l' ordine cistercense nel suo stabilirsi in Italia nei luoghi più diversi ([1]).

Le arcate hanno uno strombo piuttosto profondo ornato da una gola semicircolare, fortemente aggettante, accostata da due tondini. Disposizioni analoghe si trovano nei portali di Fossanova, Casamari e sopratutto nelle arcatelle, che sormontano gli archetti del chiostro di Casamari ([2]). Grande affinità si riscontra pure tra lo strombo di queste arcate e lo strombo del portale di S. Pietro alla Magione in Siena ([3]). Tanto l' apertura dell' arco esterno che quella dell' arco interno dello strombo hanno gli spigoli leggermente smussati, come non di rado si vede nelle aperture di edifizi ispirati all' arte cistercense ([4]). La gola e i tondini si prolungano fino ai basamenti dei piloni di sostegno delle arcate, e sono all' altezza delle imposte delle arcate medesime interrotte da cornici di pietra tufacea ora assai danneggiate. Le dette cornici girano intorno e al pilone, che nel mezzo della facciata principale divide le due arcate, e al pilone, che forma angolo tra la suddetta facciata e la facciata N. E. (Tav. I-III).

Tale motivo è assai comune nelle chiese cistercensi e in costruzioni civili alle stesse assai vicine per lo stile ([5]). In

([1]) v. chiese di Fossanova, Casamari, S. Galgano etc. (v. Enlart, *op. cit.*, Pl. I, III, IV, VI), palazzo di Piperno, casa a Barletta, casa a Ferentino (v. id. id. p. 163, fig. 57, Pl. XXVII, p. 164, fig. 58).

([2]) v. C. Enlart, *op. cit.*, Pl. II, p. 38, p. 43 (dove si parla di due portali della chiesa di Casamari), p. 86, fig. 26. Si riscontra pure un'affinità con le arcate di S. Martino al Cimino, (p. 61, Pl. IX).

([3]) v. Enlart, *op. cit.*, p. 160.

([4]) Finestrine di comunicazione tra la parte alta delle braccia del transetto e la campata centrale di S. Martino al Cimino (v. Enlart *op. cit.* p. 60), piedritti del portale di Valvisciolo (id. id. p. 67), archivolti ed arcate della nave grande di S. Nicolò a Girgenti (id. id. fig. 27, p. 77), porta dell' antica chiesa di S. Andrea en Terre Plaine (v. id. id. p. 258, fig. 92), porta del Chiostro di S. Martino al Cimino (id. id. fig. 25, p. 84), porta del chiostro di Fossanova, (p. 93, fig. 29), piedritti di sostegno delle arcate in una casa a Barletta (id. id. Pl. XXVII).

([5]) v. Enlart, *op. cit.*, p. 34, fig. 3, Pl. I, Pl. III, id. id. p. 40, fig. 4, Pl. IV, Pl. VI, palazzo di Piperno p. 163, fig. 57, casa a Ferentino p. 163, 164, fig. 58, casa a Barletta, p. 163, Pl. XXVII.

Fonte Nuova – *Facciata principale Sud Est*

basso sullo zoccolo dei piloni delle arcate la gola e i tondini terminano in una base continua, che segue interamente il profilo degli strombi delle arcate medesime. Per quanto si può indurre dallo stato presente di conservazione, assai cattivo, sono basi formate da una scozia e da un toro schiacciatissimo. Tipi di questo genere si riscontrano specialmente nelle opere attribuite da C. Enlart al secondo periodo dell'arte gotico borgognona [1], ad esempio i basamenti dei pilastri del refettorio di S. Martino al Cimino e della sala capitolare di Fossanova [2].

Ciascuna arcata è sormontata da un archivolto, la curvatura del quale è accompagnata al disopra da ghiere in terracotta con ornati a debole rilievo. Una decorazione dello stesso genere, quantunque assai meno ricca, gira intorno a una delle aperture della sala capitolare di S. Galgano [3].

La parte superiore della facciata principale è molto semplice. Sull' asse del pilone centrale, al disopra degli estradossi degli archi, è una finestra a strombatura esterna, ora chiusa [4]. L' arco della finestra è rovinato nella parte più alta e di quest' arco non rimangono che due parti della curvatura prossime alle imposte. Tali resti però ci permettono di poter affermare che la finestra era a tutto sesto. Anche questa finestra era sormontata da un archivolto il cui estradosso è formato da un disegno a rosette impresso in terracotta, un avanzo del quale appare ancora vicino ad una delle imposte dell' arco.

Il trovarsi insieme di arcate a sesto acuto, in basso, e di finestre a sesto rotondo piuttosto strette e lunghe a strom-

(1) v. Enlart, *op. cit.*, p. 235 e 236.

(2) v. Enlart, *op. cit.*, Pl. XIX, Pl. XVIII.

(3) v. Canestrelli. *Abbazia di S. Galgano*, Firenze. Alinari 1896, pag. 100 fig. 29.

(4) Con tutta probabilità questa grande finestra era aperta, come le altre sue uguali delle fronti NE. NO. SE. all' epoca della costruzione della fonte. Ciò crediamo, perchè nel tempo della fabbricazione della fonte una finestra finta sarebbe un esempio più unico che raro e perchè queste finestre dovevano dar luce alla parte superiore dell' edifizio.

batura, in alto, è una caratteristica che si incontra frequentemente nelle chiese cistercensi ([1]).

Nella facciata principale, quasi in corrispondenza della metà delle curvature delle grandi arcate, il muro è interrotto da tre finestrine eguali per forma e per dimensione. Una è situata sull'asse del pilone centrale, un po' al disotto della finestra grande e un po' al disopra della cornice d'imposta delle arcate, e le altre due sono collocate simmetricamente a queste. Sono finestrine rettangolari, che, nei due angoli più alti, hanno da ciascuna parte due mattoni a digradare, quello superiore alquanto aggettante sull'inferiore e quest'ultimo un po' meno aggettante sullo spessore del muro di lato delle finestrine stesse (Tav. I).

È facile far raffronti con aperture di chiese cistercensi ([2]).

Il coronamento S. E. della fonte è ora diruto. La parte superiore quindi della facciata principale finisce in alto con una superficie irregolare, formata dai resti dei filari di mattoni che la costituivano; mentre nell'estremo S. di questa facciata una piccola costruzione moderna termina l'edifizio.

La via che fiancheggia la facciata principale ha una pendenza sensibile. Perciò i basamenti dei sopporti delle arcate hanno altezze differenti ([3]).

Inoltre i basamenti predetti aggettano alquanto sui pilastri sovrastanti. Anche questa disposizione si riscontra spesso nei monumenti cistercensi e in edifici civili a questi ispirati ([4]).

([1]) Specialmente nelle navate principali C. Enlart, *op. cit.*, p. 255-256. Chiesa di Fossanova Pl. I, id. id. S. Martino al Cimino Pl. VIII, id. id. Transetto di S. Maria d'Arabona fig. 6, pag. 46. Chiesa di Valvisciolo, fig. 20, p. 66, id. id. S. Sepolcro a Barletta fig. 67, p. 167, id. id. Chiesa di St. Etienne de Vezelay fig. 89, p. 248, id. id. Chiesa di Montréal près Avallon fig. 90, p. 249, etc.

([2]) Porta principale della chiesa di Fossanova (id. id. Pl. II,) porta del braccio del transetto di S. Galgano (Pl. VI id. id.) porta di S. Niccolò a N. Ceccano (fig. 48, p. 124).

([3]) Il basamento sud è più basso del basamento di mezzo e questo è più breve del basamento est.

([4]) Chiesa di Fossanova (basamenti dei pilastri) (Pl. III, id.) id. chiesa

Fonte Nuova — *Facciata Nord Est*

La facciata N. E. (Tav. II) si apre sulla pubblica via con una arcata perfettamente uguale a quella della facciata principale S. E. ed ha anch' essa in alto verso l' angolo E. una finestra identica a quella della facciata principale S. E. ora però assai deteriorata, l' arco della quale è quasi interamente rovinato. La grande arcata non occupa il punto medio della facciata N. E. ed è leggermente spostata verso N. — Ne viene di conseguenza che il muro di sostegno dell'arcata medesima, prossima all' angolo Est, è più grande di quello vicino all' angolo Nord.

Ai lati della grande arcata, all' altezza della metà della curvatura all' incirca sono due finestrine, quasi uguali alle altre tre della facciata S. E. ([1]).

Il lato N. O. della fonte è delimitato da un muro in mattoni molto semplice. In alto però presso l'angolo N. dell' edificio si vede la parte inferiore di una finestra grande, perfettamente uguale alle altre già descritte nelle facciate S. E. e N. E. L' arco di questa finestra è ora quasi interamente distrutto.

All'altezza della imposta N. della grande arcata della facciata N. E. il muro del fronte N. O. dell' edifizio si ingrossa, aggettando di circa quindici centimetri sul muro sovrastante.

In basso si scorgono le tracce di due porticine ad arco scemo ora chiuse. All' interno della fonte, precisamente in corrispondenza delle dette porticine, si vedono due aperture a piattabanda presentemente riempite da un muro in mattoni. Questo fatto prova a sufficienza che anticamente queste porticine dovevano dare accesso all' edificio dal lato N. O. La strada che costeggia questo lato ha una forte pendenza, e per tal ragione quella porticina che è più prossima all' angolo

---

di S. Nicolò a Girgenti (p. 76 fig. 23), S. Lorenzo a Piperno (id. id. fig. 47, p. 134), S. Lorenzo a Sezze (p. 149, fig. 53, id. id.), palazzo di Piperno fig. 57, p. 163), casa a Barletta (Pl. XXVII).

([1]) Le finestrine della facciata N. E. hanno agli angoli superiori, invece di due mattoni aggettanti sul muro di ciascun lato, un solo mattone.

Ovest è quasi del tutto sotto il livello della strada medesima. Originariamente la via doveva essere in questo punto molto meno rialzata in modo da rendere praticabile la porticina ora quasi per intero sotterrata (1). Gli archi scemi non sono rari nei monumenti cistercensi (2).

In alto la parete N. O. è, come le due facciate S. E. e N. E., assai danneggiata. Solamente verso l' angolo Ovest si eleva il muro della costruzione moderna, già ricordato, opposto all' altro descritto nella parte superiore della facciata sud est.

La facciata S. O. è quella che è stata più rimaneggiata e che perciò conserva meno dell'antico aspetto. In alto la recente fabbrica alla quale appartengono i muri che deturpano i coronamenti delle fronti S. E. e N. O. occupa per intero la facciata S. O. (3) cui si addossa anche una scaletta esterna che comunica con la pubblica via e che dà accesso al piccolo edificio moderno anzidetto.

E in alto si scorgono distintamente due finestre, uguali alle altre mentovate negli altri prospetti della fonte; una di tali finestre serve, ora, d' ingresso alla sovrapposizione moderna. Al disopra di queste aperture, sull' estradosso dell' archivolto, si conservano i resti di una decorazione a rosette identica a quella della grande finestra della facciata S. E.

All' interno la parte inferiore dell' edifizio è composta di due campate (4). Le campate hanno pianta quasi quadrata e sono coperte da volte a crociera d' ogive, molto rialzate (incroci di due archi acuti) (5) (Tav. III).

---

(1) Di questa porticina è visibile poco più dell' arco.

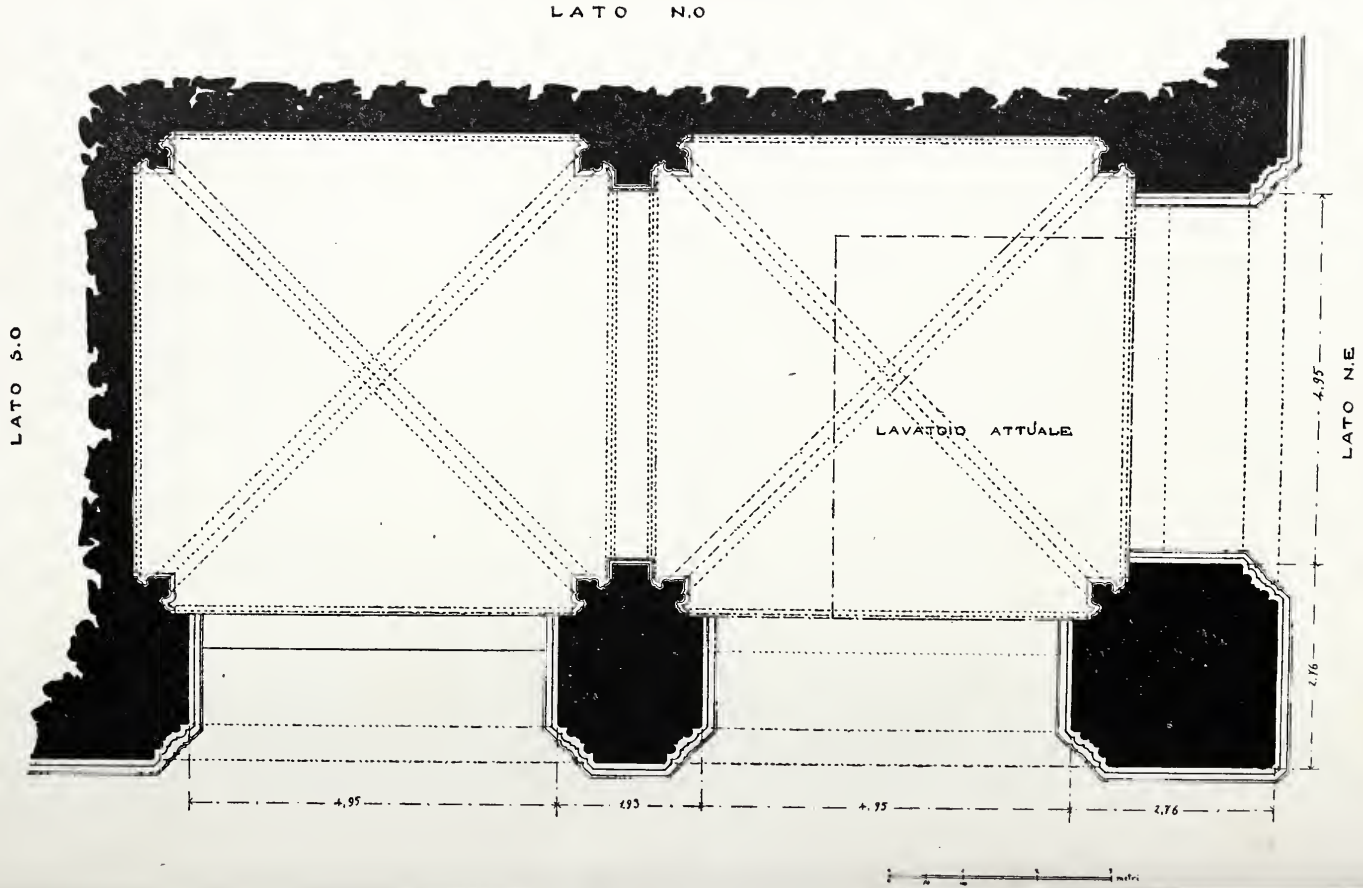
(2) Arco che sormonta lo strombo interno della finestra più bassa del braccio nord del transetto di S. Galgano (l' apertura della finestra è ad arco spezzato) (v. C. Enlart, *op. cit.*, Pl. VI, chiesa di Valvisciolo, finestra nella campata che precede il coro (fig. 20, p. 66). S. Niccolò a Girgenti, arco in basso nel muro che separa la navata grande dal coro (p. 75, fig. 22, p. 78).

(3) Questo muro è perpendicolare agli altri due delle fronti S. E. e N. O.

(4) Le chiese cistercensi sono quasi tutte tanto nella nave grande che nelle navatelle divise in campate di questo tipo.

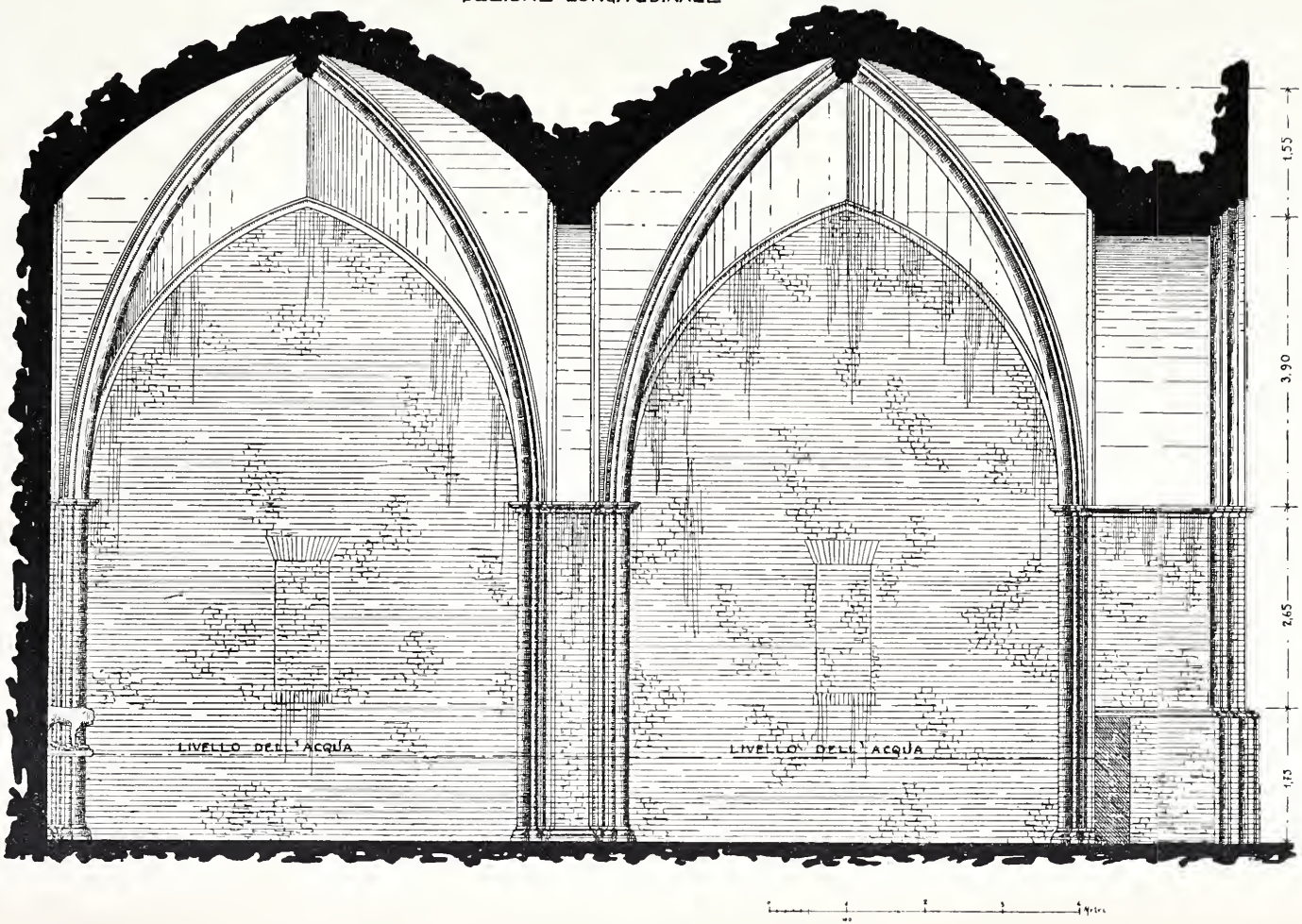
(5) La volta della campata di mezzo del transetto che precede imme-

FONTE NUOVA
PIANTA



LATO S.E

FONTE NUOVA
SEZIONE LONGITUDINALE



Ciascuna volta è formata da quattro vele, delimitate ai lati da quattro costoloni profilati a mandorla, accostati da due tondini, e liberati da due piccoli rientri che terminano, a contatto della volta, con due listelli triangolari [1]. I costoloni sono collegati insieme nel centro della volta a mezzo di un disco di pietra scolpito [2] (Tav. IV). Le due campate sono separate da un arco comune acuto di rilevante spessore, come molto frequentemente si vede nelle navate e nelle navatelle delle chiese influenzate dall' arte gotico-borgognona, ad es. Fossanova, Casamari, S. Martino al Cimino, S. Galgano etc.

In ogni campata le vele delle volte sono delimitate in basso da un arco di imposta a sesto acuto, formato da una gola aggettante, identica a quella degli strombi esterni delle arcate.

Queste modanature, insieme coi costoloni, continuano in basso fino al suolo agli angoli di ciascuna campata in tanti mezzi pilastrini, la cui sezione fondamentale è un triangolo isoscele con un angolo acuto molto ampio al vertice (Tav. V). Ogni mezzo pilastrino ha così due faccie, formate da una gola fortemente aggettante, da un listello triangolare, da un rientro e da un toretto che convergono ai lati di una colonnina profilata a mandorla, la quale occupa il punto più aggettante di ciascun mezzo pilastrino [3]. I mezzi pilastrini sono terminati in alto da una cornice che ne segue il profilo.

---

diatamente il coro è di questo tipo nel maggior numero delle chiese cistercensi d' Italia: chiese di Fossanova, Casamari, S. Martino, S. Maria d' Arabona. Anche S. Galgano (quantunque ora abbia perduto la parte superiore) era così. (v. C. Enlart, *op. cit.*, Pl. I, III, IV, VIII, fig. 6, p. 46, Pl. VI). Altri esempi abbiamo nella campata avanti al coro di S. Maria Maggiore a Ferentino (esempio più vicino alle volte della Fonte Nuova) (id. id. Pl. XXIV) e nella sala capitolare di Casamari, (id. id. pag. 98, Pl. XVII).

(1) Questi costoloni sono molto simili a quelli in uso in chiese cistercensi v. C. Enlart, *op. cit.*, p. 281, 282 fig. 110, 111, 112, 113 etc.

(2) v. C. Enlart, *op. cit.*, p. 283, 284, fig. 117, 118. Chiavi di volta che hanno maggior somiglianza con quelle della Fonte d' Ovile si veggono sulle volte del coro e delle cappelle del transetto della chiesa di S. Domenico in Siena.

(3) Colonnine di questa forma troviamo nel Duomo di Siena nei pi-

I due piedritti dell' arco, che separa le due campate, sono rispettivamente accostati da due degli anzidetti mezzi pilastrini, le cornici dei quali continuano sui piedritti medesimi alle imposte dell' arco comune per le due campate. (Tav. III).

La cornice rispondente alla parte interna del pilone, che sorregge nel mezzo della facciata S. E. le due grandi arcate, gira, come si è detto, intorno al pilone medesimo. Anche la cornice, che delimita in alto il mezzo pilastrino che occupa internamente l' angolo est della fonte, ricorre intorno al pilone d' angolo fra la facciata S. E. e la facciata N. E.

Le cornici dei mezzi pilastrini agli angoli O. e N. non si interrompono nello spessore e nello strombo dell'arcata limitrofa e proseguono sul muro esterno (1).

Tali cornici, assai in cattivo stato, sono state quasi interamente rifatte nel mezzo pilastrino dell' angolo O. e nell'imposta dell' arco comune alle due campate. che si appoggia al muro N. O. ed erano, per quanto se ne può congetturare dalle parti meglio conservate, formate da un listello, da una gola diritta, compresa fra due cavetti, e da un toretto a sezione poligonale (2) (Tav. V).

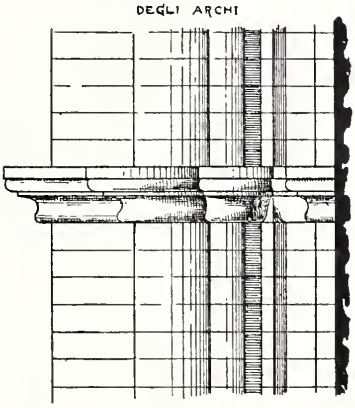
---

lastri che sorreggono le arcate di sostegno della cupola. Queste colonnine sono la continuazione del toro, pur profilato a mandorla, che occupa l'intradosso dell' arco. Anche in S. Giovanni in Fonte a Siena abbiamo incorporati nei pilastri colonnine a mandorla che seguono il profilo dei costoloni delle volte. Colonnine simili addossate a pilastri si veggono perfino nella Loggia dei mercanti in Siena che è un edificio del Sec. XV. Una disposizione però che presenta una somiglianza forse maggiore con le colonnine a mandorla della nostra fonte la troviamo nella campata prossima alla porta della chiesa di S. Flaviano presso Montefiascone, dove le ogive della volta accostate da due gole si prolungano in colonnine a mandorla incorporate nei pilastri di sostegno della volta centrale. La prima campata di S. Flaviano presso Montefiascone secondo C. Enlart, (*op. cit.*, p. 156 e 157) ha subìta l' influenza dalle chiese di Fossanova, Casamari e S. Maria d' Arabona.

(1) Motivo assai comune nelle chiese cistercensi e in edifici a queste ispirati.

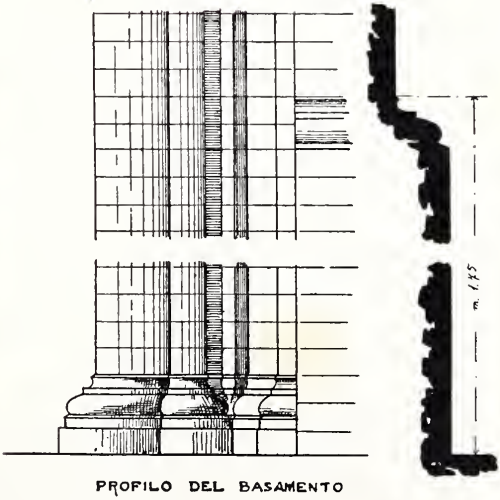
(2) Modanature che hanno somiglianza con queste si vedono frequentemente nelle chiese cistercensi: es. chiesa di Fossanova, chiesa di S. Galgano, chiesa di S. Martino al Cimino, abachi dei pilastri della sala ca-

PROFILO DELLA CORNICE
ALL' IMPOSTA
DEGLI ARCHI



SEZIONE DELLE NERVATURE
SOPRA L'IMPOSTA
DEGLI ARCHI

FONTE NUOVA
DETTAGLI



PROFILO DEL BASAMENTO

Nelle pareti N. O. e S. O. della fonte si veggono un po' in basso le tracce di tre aperture a piattabanda ora chiuse. Le due prime, che occupano rispettivamente ognuna press' a poco il mezzo di quella parte della parete N. O. che è compresa in ciascuna campata, corrispondono, come abbiamo già notato, alle due porticine per le quali si poteva originariamente accedere all' interno dell' edificio dal lato N. O. La terza è situata quasi nel mezzo della parete S. O. e sovrasta ad una figura di animale, in pessimo stato di conservazione, che un tempo versava acqua nel sottostante bacino. Forse in questo luogo era una porta di comunicazione col bottino, che, con molta probabilità, fin dall' epoca della fabbricazione della fonte si addossava alla parte inferiore del muro S. O.

In basso l' interno della fonte è ora assai diverso da quello che anticamente doveva essere. Possiamo quasi con certezza asserire che le due campate erano, come nelle altre fonti di Siena, occupate da un grande bacino. Ciò è dimostrato, oltrechè dalle tracce di muri che chiudevano in basso interamente la fonte anche da una incrostazione aderente al mezzo pilastrino dell' angolo N. Questa incrostazione indica il luogo dove originariamente arrivava il livello dell' acqua.

Ora l' acqua riempie solamente la parte bassa della campata racchiusa dai muri N. O. e S. O., da una delle grandi arcate della facciata S. E. e dall' arco comune alle due campate. Presentemente all' altezza di m. 1,50 circa dal pavimento dell' altra campata, i piedritti di sostegno dell' arco stesso sono congiunti da un muro di spessore uguale allo spessore dei detti piedritti. Quest' ultima campata nella parte inferiore assai rimaneggiata contiene una vasca per uso di lavatoio di costruzione relativamente recente, di forma quasi quadrata, di area minore della campata medesima. La vasca è addossata all' angolo Est della fonte. (Tav. III).

Così l' edificio è praticabile nei lati N. O. e S. O. della indicata vasca.

---

pitolare di S. Maria d' Arabona, portico della cattedrale di Piperno, chiostro di Valvisciolo.

La parte superiore della fonte ora è assai diversa da quella che doveva essere anticamente; sul lato S. O. e per breve tratto sui lati N. O. e S. E. è occupata dal piccolo edificio moderno, composto di due stanzette. Sul rimanente, si estende un pavimento in mattoni, che ricopre in alto la fonte formando una terrazza, alla quale le antiche mura assai danneggiate fanno da parapetto (1).

Sotto l'impiantito della ricordata casetta e il pavimento della terrazza sono due volticine, che si appoggiano rispettivamente ai muri S. E. N. O. e nel mezzo sono ambedue sorrette da un muro di recente costruzione.

Al disotto delle volticine sono due spazii praticabili, uno dei quali è illuminato da una apertura, che risponde alla parte bassa della grande finestra che è nel mezzo della facciata S. E. In alto le mura della fonte sono in cattive condizioni, esposte senza alcuna protezione alla pioggia e insidiate dalla vegetazione di alcune piante, fortunatamente, non molto rigogliose.

L'antico coronamento è ora abbattuto e non abbiamo alcun dato decisivo per stabilire quale fosse originariamente. Il Bargagli-Petrucci (2) è d'opinione che una merlatura con archetti sottostanti terminasse in alto la Fonte Nuova d'Ovile.

*
* *

Dai confronti fatti risulta chiaramente che la Fonte Nuova d'Ovile, tanto nelle singole parti che nel suo insieme, si può ravvicinare a monumenti costruiti dai cistercensi in Italia e a monumenti che evidentemente subirono la influenza diretta di essi. Ora restringeremo la nostra analisi a quegli elementi architettonici della Fonte Nuova d'Ovile, che, mancanti o assai rari in Siena, si notano nei monumenti cistercensi.

Le volte della Fonte sono, come abbiamo già osservato, assai rialzate, essendo gli archi d'imposta delle vele assai

---

(1) Queste mura sono costituite di due muri a corsi regolari di mattoni che racchiudono una riempitura di frammenti di mattone e malta.

(2) *Le fonti di Siena e i loro acquedotti.* Olschki, 1906, I, p. 58.

più bassi delle chiavi delle volte medesime. Le volte rialzate alla chiave sono, secondo l' Enlart, un elemento abbastanza comune nell' architettura gotico borgognona del primo periodo (1). Nelle chiese cistercensi troviamo frequentemente volte simili nella campata che precede immediatamente il coro (2). Però il tipo più caratteristico e più accentuato di questo genere di volte si riscontra nella volta, della campata media del transetto della chiesa di Fossanova (3) che fu il prototipo delle chiese cistercensi d' Italia (4). In Siena volte rialzate alla chiave come quelle della Fonte Nuova d' Ovile non si veggono neppure nel Duomo (5) che è l' edificio senese che più ha risentito degli influssi di S. Galgano (6).

I costoloni sono formati da un toro profilato a mandorla, accostato da due tondini, e sono resi liberi da due piccoli rientri, che terminano a contatto della volta, ciascuno con un listello a sezione triangolare. Il toro profilato a mandorla, accostato da due toretti è una delle forme più comuni nelle ogive delle volte delle chiese cistercensi d' Italia e di Francia (7). I tipi di costoloni più prossimi alle ogive della Fonte Nuova d' Ovile si hanno nelle nervature delle volte delle chiese di S. Maria d'Arabona, di S. Galgano e della Cattedrale di Sezze (8). In Siena invece costoloni di tipo affini a questi non mi è avvenuto di riscontrare che nel Duomo, nella Fonte di Follonica e in quella fuori la porta Ovile (9).

---

(1) *Op. cit.* p. 235. Secondo l' Enlart nel primo periodo dell' arte gotico-borgognona (1170-1225) predominano le volte rialzate alla chiave.

(2) Cfr. chiese di Fossanova, Casamari, S. Maria d'Arabona, S. Galgano, S. Niccolò di Girgenti (v. C. Enlart pl. I, IV, fig. 6, pl. VI, figura 23).

(3) v. C. Enlart *op. cit.* pl. I. - pl. VIII. Vedi anche la sala capitolare di Casamari (Ivi p. 98).

(4) Fu consacrata da Innocenzo III nel 1208 v. Id. *id.* p. 33 § II.

(5) Anche la volta delle altre fonti di Siena sono molto più ribassate alla chiave di quelle della Fonte Nuova d' Ovile.

(6) v. Id. *id.* p. 157, 158, 159.

(7) v. C. Enlart, *id.*, p. 281-282.

(8) v. C. Enlart, *id.*, p. 281-282 fig. 112, 113.

(9) I costoloni della Fonte fuori la porta Ovile si attaccano sulla pa-

In genere i basamenti dei pilastri delle arcate delle costruzioni gotiche di Siena sono piuttosto bassi in rapporto alla elevazione dei pilastri stessi [1], mentre invece quelli della Fonte Nuova d' Ovile sono molto alti, anche scegliendo come termine di confronto il basamento del pilastro che è più prossimo all' angolo Sud dell' edificio, il più breve basamento degli altri, sorgendo nel punto più alto della pubblica via che delimita la Fonte nel lato S. E.

Tali basamenti, inoltre, aggettano alquanto sui sopporti delle arcate medesime. Anche questo motivo frequentissimo in edifici d' Italia ispirati all' arte gotico-borgognona [2], è invece assai raro in Siena.

Nella Fonte Nuova d' Ovile gli spigoli tanto dell' arco esterno che dell' arco interno degli strombi delle grandi arcate sono leggermente smussati. Questo motivo, che si vede frequentemente nei monumenti cistercensi d' Italia e di Francia [3], manca affatto nelle arcate delle altre fonti di Siena e a me non è stato dato di riscontrare negli edifici medioevali senesi.

Le arcate delle fonti di Siena sono quasi tutte occupate nel fondo direttamente a contatto coll' interno dell' edifizio da

---

rete inferiore di altri costoloni assai più larghi, di forma molto grossolana, a sezione rettangolare, e formano un insieme, che non si vede nei monumenti cistercensi.

(1) Ad es. nell' interno del Duomo di Siena sono bassissimi, quelli della nave rimasta incompiuta ora in parte incorporati nell' Opera del Duomo sembrano più alti, ma probabilmente non lo dovevano essere nella mente dell' architetto perchè il piano presente della piazza doveva essere elevato.

(2) Vedi Fossanova, Casamari, S. Martino al Cimino, S. Maria d'Arabona, S. Niccolò a Girgenti cfr. Enlart, *id.*

(3) Finestrine in alto della campata centrale del transetto di S. Martino al Cimino (v. Enlart *op. cit.* p. 60), piedritti del portale di Valvisciolo (Id. *id.* p. 67), archivolti ed arcate della nave grande di S. Niccola a Girgenti (Id. *id.* fig. 27 p. 77), porta della antica chiesa di S. Andrea in Terre-Plaine (Jonm) (v. Id. *id.* p. 258 fig. 92), porta del chiostro di S. Martino al Cimino (Id. *id.* fig. 25 p. 84), porta del chiostro di Fossanova (p. 93 fig. 20), piedritti di sostegno di una casa a Barletta (v. Id. *id.* Pl. XXVII).

un sottarco, che di solito riempie uno spazio non piccolo nella parte alta dell'arcata stessa. Questi sottarchi hanno un tracciato notevolmente diverso da quello delle arcate sovrastanti [1]. A questa disposizione, comune alle fonti medioevali senesi, che non si vede che rarissimamente nei portici e nelle arcate delle navi e dei transetti delle chiese cistercensi d' Italia [2], fanno eccezione le arcate della Fonte Nuova d' Ovile, le quali sono prive di qualunque sottarco o riempitura in alto.

Riassumendo, mi sembra di avere a sufficienza dimostrato per mezzo di raffronti e comparazioni nella prima parte dell' articolo, che gli elementi ed i motivi architettonici della Fonte Nuova d' Ovile trovano piena rispondenza in elementi e motivi architettonici degli edifizi costruiti in Italia sotto la ispirazione dell' arte gotico-borgognona, importata dai cistercensi, e in questa seconda parte, a riprova, che alcuni particolari della fonte stessa, o mancano o si trovano assai raramente in Siena. E tali forme cistercensi nella Fonte Nuova d' Ovile non derivano da una imitazione troppo pedissequa di S. Galgano, giacchè non si trovano in questo alcune di quelle forme, quali l' altezza delle volte alla chiave in rapporto agli archi di imposta delle vele, la ricchezza ed eleganza dei mezzi pilastrini di sostegno delle volte, e degli strombi esterni delle arcate, l'altezza dei basamenti dei sopporti delle arcate [3].

---

(1) Questi sottarchi li troviamo in Fonte Branda, nella Fonte fuori la Porta Ovile, nella Fonte di Follonica, e nella Fonte di Pescaia. Nelle prime tre sono assai più grandi che nell' ultima. In tutte però hanno lo stesso tipo degli archi soprastanti, ma mentre questi sono interi, quelli sono scemi. Ciò corrisponde a una tendenza comune degli architetti gotici senesi i quali solevano riempire la parte alta delle porte con un sordino delimitato in basso da un arco scemo. In qualche caso l'arco scemo è sostituito da una piattabanda come nei portali del Duomo e di S. Giovanni in Fonte e nella porta principale del palazzo Tolomei.

(2) Non si riscontra che nelle arcate di S. Niccolò a Girgenti, le quali differiscono dalle arcate delle accennate fonti di Siena perchè l' arco sovrastante è scemo, mentre quello di sotto è più rialzato.

(3) Sono elementi architettonici, specialmente il primo, assai impor-

Ma a quale periodo dell' arte gotico-borgognona appartiene la fonte?

Il suo insieme, l' ampiezza e robustezza dei pilastri di sostegno delle arcate, le volte molto rialzate alla chiave, il profilo dei costoloni, lo spessore piuttosto rilevante dell' arco comune alle due campate, confortano l' ipotesi che sulla fonte abbiano influito edifizi costruiti nel primo periodo dell' arte gotico-borgognona (1170-1225) (1). Però la eleganza e la ricchezza delle modanature che ornano i pilastrini d' angolo e gli strombi delle arcate e il profilo delle basi continue degli strombi delle arcate ed il fatto che gli archi interni sono ornati al disopra da gole accuratamente profilate richiamano alla mente dell' osservatore edifici appartenenti al secondo periodo dell' arte accennata (1225 - fine sec. XIV), quali ad es., la Chiesa di S. Martino al Cimino, le sale capitolari di Fossanova e Casamari, il refettorio di S. Martino al Cimino, le arcate di Notre Dame de Dijon (2).

La seconda ipotesi e confortata dalla data dell' inizio della fabbricazione della fonte, cioè l' anno 1298 (3), nel quale anno

---

tanti. Nella chiesa di S. Galgano la volta della campata che precede il coro, sebbene ora diruta si può ricostruire dalla inclinazione dei costoloni, dei quali sono rimasti alle imposte degli archi della volta medesima avanzi abbastanza lunghi. La volta predetta è una delle meno rialzate fra le volte delle campate medie del transetto delle chiese cistercensi di Italia, anche non volendo tener conto della volta che occupa lo spazio tra la nave grande ed il coro nella chiesa di Fossanova, che è la più accentuata in alto. Quelle di S. Maria d'Arabona, della chiesa di Casamari, di S. Niccolò di Girgenti, di S. Maria Maggiore a Ferentino sono più elevate alla chiave.

(1) A questo periodo si devono riferire gran parte delle chiese cistercensi d' Italia (Fossanova, Ferentino, Amaseno, Piperno, Casamari, S. Maria d' Arabona, S. Galgano).

(2) Però in costruzioni del secondo periodo si possono trovare forme costruttive del primo, ad es. la sala capitolare di Casamari ha le volte rialzate alla chiave. V. C. Enlart *op. cit.* p. 235-236.

(3) Nella Fonte Nuova d' Ovile sulla facciata S. E., poco al disopra della cornice del pilastro Est, è un' iscrizione in caratteri gotici dalla quale risulta che la fonte fu incominciata nel 1298 cfr. F. Bargagli Petrucci, *Le Fonti di Siena*, Olschki, 1906, I, p. 296, Tav. XIX.

erano terminate da tempo le opere principali dell'anzidetto periodo che si ammirano in Italia [1].

*
* *

Intorno alla Fonte Nuova d'Ovile i documenti sono piuttosto scarsi, e non spargono molta luce relativamente all'architetto o agli architetti che la costruirono. Solo sappiamo con certezza che per la scelta del luogo della fonte e per presiedere alla sua erezione furono nominate commissioni delle quali importanti documenti ci tramandarono i nomi dei membri. Di una prima commissione, eletta principalmente allo scopo di indicare il luogo della fonte, fece parte un personaggio caro ai senesi, per essere stato il grande rinnovatore della pittura locale, il celebre Duccio di Buoninsegna [2]. In seguito un'altra commissione ebbe l'incarico della fonte, ed a quest'ultima appartennero Camaino di Crescentino e Sozo di Rustichino, i quali lavorarono rispettivamente nei duomi di Siena e di Grosseto, ambedue fortemente ispirati a modelli cistercensi, specialmente a S. Galgano.

Nella seconda metà del sec. XIII si ebbero tre cistercensi in qualità di operai del Duomo: Fra Vernaccio, Fra Melano, Fra Maggio [3]. Non deve quindi far meraviglia, data la grande importanza degli operai del Duomo in Siena, se, tanto nel Duomo che nel maggior numero degli edifizi gotici senesi, si riscontrino caratteristiche dell'arte gotica borgognona, che i cistercensi portarono attraverso l'Italia e la Sicilia nella erezione delle loro abbazie. Ora, stabilito l'inizio della costruzione della Fonte Nuova d'Ovile nel 1298, sarebbe strano che la fonte medesima non avesse subito fortemente l'influenza dell'arte che aveva ispirati i monumenti cistercensi, tantopiù, se si pon mente che, a far parte di una delle commissioni che ebbero l'incarico della fonte, furono chiamati Camaino di Crescentino e Sozo di Rustichino, che

---

(1) F. Bargagli-Petrucci, *Op. cit.* p. 295.
(2) Idem, *ivi*, p. 295.
(3) Cfr. C. Enlart, *Op. cit.* p. 157.

avevano collaborato, come s' è visto, nella costruzione delle cattedrali di Siena e di Grosseto. Da quanto abbiamo premesso, ci sembra derivare come conseguenza che i dati documentali relativi alla Fonte Nuova d' Ovile non solo non contraddicano, ma corroborino il nostro asserto già dimostrato per mezzo di comparazione e di dati stilistici.

Nel por fine a questo articolo sentiamo il dovere di richiamare l' attenzione, tanto del Comune di Siena, che del locale Ufficio per la conservazione dei monumenti, sul pessimo stato della fonte, la quale in tempo relativamente non lontano, qualora non intervengano opportuni restauri, sarà, se non del tutto rovinata, certo gravemente deteriorata e deturpata.

F. Tomei

BENVENUTO DI GIOVANNI — Pietà. — *Raccolta Berenson, Settignano*

Fot. Burton

Due dipinti senesi della Pietà

Il primo appartiene alla raccolta — tanto ricca di pitture senesi — del Sig. Berenson a Settignano, e merita d'essere conosciuto non solamente perchè affatto inedito, ma anche perchè rappresenta una fase piuttosto rara nello sviluppo di *Benvenuto di Giovanni,* al quale dev'essere senz'alcun dubbio attribuito. Non è l'unica rappresentazione del soggetto che ci ha lasciato il maestro; vi sono invece parecchie « Pietà » dovute alla sua mano [1]. Mentre però, la triste scena vien sempre raffigurata in quei casi o con mestizia solenne e contenuta, o con monumentale severità, qui abbiamo una rappresentazione oltremodo drammatica e piena di violento movimento. Tanto per il sentimento quanto per la disposizione del gruppo, il dipinto rassomiglia stranamente, sebbene in modo puramente superficiale, a certe « Pietà » del Crivelli, al quale infatti fu per lungo tempo ascritto prima che passasse nelle mani del presente suo proprietario [2]. Esso ap-

---

[1] Vedi, per esempio, quella esistente nella Chiesa di S. Domenico a Siena (prima cappella a sinistra del coro); un'altra nella Galleria di Perugia (« Sala de' Quattrocentisti », n. 11, ivi attribuita al Gozzoli); un'altra ancora nella Chiesa di S. Cristina a Bolsena, erroneamente attribuita dallo Hermanin *(Rassegna d' Arte Senese,* An. II, Fasc. II), ad un « allievo di Sano di Pietro ».

[2] Non è la prima volta che un quadro di Benvenuto è stato ascritto al Crivelli. Anche il piccolo dipinto del maestro raffigurante « S. Giovanni Gualberto davanti al Crocefisso » nella raccolta von Kauffmann a Berlino fu ritenuto dalla maggioranza de' critici quale lavoro Crivellino (dal Frizzoni ed altri ascritto a Niccolò da Foligno). (Cfr. la nostra nota « Ancora dei Dipinti sconosciuti della Scuola Senese », in questa *Rassegna* An. III, Fasc. III-IV, p. 76).

Parlando di Benvenuto di Giovanni, avevo sperato di pubblicare in

partiene alla maniera già piuttosto avanzata di Benvenuto, quando il suo lirismo giovanile cominciava a dar segni d'una drammaticità inaspettata e spesso agitata.

La tavola, che formava senza dubbio la parte centrale di un gradino, è d'una conservazione eccezionale, avendo il colorito ritenuto tutta la sua freschezza originale. La riproduzione fotografica mi leva la necessità di descrivere la composizione ardita delle tre figure. Da essa il lettore potrà avere anche una giusta idea del disegno forte e sicuro dell'artista. Assai interessante e caratteristico di Benvenuto è il paesaggio che sostituisce, in questo caso, il tradizionale fondo d'oro.

*
* *

Ben differente di concezione e di sentimento è la seconda delle nostre tavole, appartenente alla piccola raccolta iniziata dal Sig. Carlo Angeli a Firenze — raccolta finora sconosciuta agli studiosi —. Sebbene attribuito alla « Scuola Ferrarese » il dipinto è certamente di *Girolamo di Benvenuto.* Il soggetto è uguale — persino nel numero delle figure — a quello della tavola precedente, ma il modo di trattarlo è affatto diverso. Invece della violenza emozionante, troviamo qui la pace e la tranquillità. Il sacro tema vien svolto quasi simbolicamente, sebbene non manchi nemmeno qui l'alito di realismo quattrocentesco innato nell'artista. La pittura appartiene sicuramente alla prima metà della carriera di Girolamo, tanto è

---

questo numero della « *Rassegna* » un dipinto il quale, sebbene finora « nascosto » sotto il nome d'un altro artista, è certamente da annoverarsi tra le opere più importanti del nostro pittore.

Si tratta d'una grande tavola d'altare rappresentante l'« Adorazione de' Magi », anticamente nella raccolta Toscanelli e recentemente venduta cogli altri dipinti componenti la raccolta Abdy, in Inghilterra. Tanto nel catalogo Toscanelli, quanto in quello della vendita Abdy, la pittura fu attribuita a Gentile da Fabriano, mentre non vi può essere dubbio di sorta che sia invece lavoro caratteristico ed assai bello di Benvenuto. Su questo dipinto spero di tornare in una nota speciale illustrata da una fotografica riproduzione.

Fot. Reali

Girolamo di Benvenuto — Pietà. — *Raccolta Angeli, Firenze.*

palese l' influenza di Benvenuto nelle forme e nei tipi, specialmente nel Cristo e nell' Angiolo a destra. Anche il colorito chiaro e brillante rassomiglia del tutto a quello di Benvenuto, come lo troviamo nel dipinto del Sig. Berenson; come in quella tavola le figure spiccano sotto un cielo azzurro, con qualche cirro biancastro. Piacevole è la simmetria della composizione colle ali degli angeli disposte, in modo da formare una specie di cornice alla testa del Cristo. Interessante il contrasto coloristico tra il nudo corpo livido del morto Redentore e i candidi vestiti e le bionde chiome de' celesti attendenti. Salvo qualche piccolo ritocco, punto necessario, il dipinto si trova, in buono stato di conservazione.

F. Mason Perkins

NOTIZIE

In onore di Duccio di Buoninsegna sarà celebrata in questo anno una solenne commemorazione, compiendosi il centenario da che egli ebbe potuto vedere definitivamente inalzata nel suo stupendo trono, l' altar maggiore del duomo, la sua mirabile ancona. La prima allogagione di quella tavola fu fatta a Duccio dall' operaio Gilberto Marescotti il 9 d' ottobre 1308; ma il pittore non la ebbe pronta sino all' anno 1311, quando a' 9 di giugno fu trasportata con festivo e trionfale corteggio dalla bottega del maestro « in casa de' Muciatti di fuori della porta a Stalloreggi », sino in duomo. Tuttavia non sembra che il pittore avesse condotto la grande sua tavola a fine in ogni sua parte; ed è anche credibile che la festosa « rincontrata » a suon di *trombette ciaramelle e naccare* toccasse alla faccia anteriore, che rappresenta la Madonna col Bambino seduta in trono tra un glorioso corteggio di angeli e di santi. In ogni modo rimaneva ancor tanto da fare, perchè avesse la sua degna collocazione sull' altare, che dovette interessarsene direttamente il Comune. Ce ne persuade la lettura di una deliberazione presa dal Comune il 28 di novembre 1310, che *il lavoro della nuova e grande tavola della beata Maria sempre vergine gloriosa, venisse sollecitamente e con ogni diligenza condotto innanzi in guisa che al più presto fosse compiuto.* Vedasi il decreto in MILANESI *Documenti per la storia dell' arte senese* t. I, pag. 175.

Sappiamo che ad iniziativa del Municipio, per cura di apposito comitato si pensa di allestire una pubblicazione che degnamente illustri il singolar merito del grande artista e ad organizzare, se nulla vi si opponga, una intiera *mostra Ducciana,* che metta in vista l' opera preziosa di Duccio e i suoi effetti nei pittori che furono suoi contemporanei ed immediatamente lo seguirono. Qualche altra forma di festeggiamenti, che oggi non ci è dato di oonoscere, contribuirà a far degno ricordo di un uomo, il quale solo oggi ha cominciato ad ottenere giustizia dalla storia.

La Società degli Amici dei monumenti, benemerita della buona conservazione del patrimonio artistico senese, non poteva aver soddisfazione maggiore di quella di vedere il degno suo Presidente, nobil dott. Fabio Bargagli Petrucci, nominato, per merito di concorso, professore di storia dell'arte nel R. Istituto di Belle Arti in Parma. La Direzione di questo Bullettino aggiunge il suo cordialissimo al generale plauso.

La Maestà di Segna di Tura nel Duomo di Massa Marittima. — Una importante scoperta a proposito di questa antica e celebre tavola, ha fatta il D.r Giacomo De Niccola, il quale con la nota competenza illustrò i resultati delle sue ricerche nel Fasc. I del Vol. XV (1912) de *L' Arte* di Adolfo Venturi. Il grande dipinto in tavola con la *Madonna delle Grazie*, fu variamente giudicato dai più recenti studiosi della pittura senese, come Perkins, Gamba e Weigelt, i quali lo attribuirono volta a volta, a Segna, a Duccio, o alla sua scuola.

Di questo dipinto non si conosceva finora che la parte anteriore, tutta ritoccata, essendo la parte posteriore della pesante tavola incastrata in una nicchia nel fondo della cappella a sinistra del coro. Il De-Niccola fatta rimuovere la tavola ne ha esaminato il rovescio, pur troppo in miserando stato non per restauri sofferti ma per la caduta del colore, causata dall'umidità; e vi ha ritrovati in tanti rettangoli separati l'uno dall'altro e compresi in due zone sovrapposte, altrettanti episodî della vita di Cristo, mentre nel centro del quadro, uno spazio almeno doppio delle altre scene è occupato dalla Crocefissione. L'accurato confronto fatto del De Niccola porta a stabilire che la Maestà di Massa Marittima è una copia della grande tavola che Duccio eseguì per il duomo di Siena, ed un esame particolare del dipinto confermato dalle notizie dai documenti, lo induce a ritenere con sicurezza, che l'A. debba essere Segna di Bonaventura, il quale avrebbe compiuta, nel periodo migliore della sua attività artistica (circa il 1316) quest'opera insigne, la maggiore per mole, e la più caratteristica come espressione della sua arte.

La chiesa di S. Regina, nei prossimi dintorni della città fuori della porta Santo Viene, ha finalmente attratta l'attenzione della R. Soprintendenza dei monumenti e del R. Economato e se ne sta preparando il conveniente e non laborioso restauro, per il quale essa tornerà a mostrare uno dei tipi più caratteristici delle chiesette romaniche circa il 1100. Oltre la particolarità della facciata, col campanile in centro formante tutto un insieme con la

porta sopra la quale si eleva, questa chiesa ha pure una importante decorazione dipinta a fresco per le pareti con la storia della santa titolare. Sarebbe bene che, cominciato questo lavoro, si continuasse con altri nelle vicinanze della città dove son tante belle cose d'arte da aggiungere molto interesse al visitatore delle ricchezze artistiche urbane. Ed a proposito non dovrebbe esser dimenticato che la bella e ricca chiesa dell' Osservanza trovasi in uno stato da far pietà.

Scoperte e restauri nella Chiesa di S. Donato in Siena. — Un' altra interessante scoperta artistica è stata recentemente compiuta in questa chiesa dal Parroco Don Primo Cinelli.

Come è noto, la Chiesa in parola ha una speciale importanza *artistica* risalendo la sua costruzione all' anno 1119 quando Ugo terzo abate di Vallombrosa vi fondò un' abbazia per i monaci di quell' ordine. Dalle tracce che si ammirano all' esterno risulta la costruzione in stile romanico della Chiesa. Si vede tuttora una parte dell' antico abside, barbaramente decapitato e costretto a fare da sostegno all' attuale altar maggiore, costruito a spese di Fabio De' Vecchi.

Nella parte che rimane dell' abside si vede ancora la graziosa finestrina la quale doveva illuminare l' interno della cripta; per rintracciare la quale furono fatti recentemente saggi, ma senza frutto, essendo essa stata riempita di terra, che insieme col muro dell' abside sostiene l' attuale pavimento del presbiterio e il peso non indifferente dell' altare tutto di marmo.

Nella crociera si vedono sempre le antiche finestre; quelle della cupola sono sparite quando si vollero aprire gli attuali finestroni e quando alla cupola medesima si volle aggiungere una sovra-edificazione, mozzando perciò il bellissimo coronamento ad archetti.

Si vede ancora all' esterno la parte inferiore della torre, anch' essa mozzata e goffamente raffazzonata, nella quale si conservano tre campane una delle quali è fusa nel sec. XIII e le altre nei sec. XVI e XVII. — L' interno della Chiesa poi fu dai monaci carmelitani, i quali subentrarono agli antichi possessori di Vallombrosa per Bolla di cessione fatta nel 1687 da Papa Innocenzo XI, ricoperto, secondo il gusto dell' epoca, di stucchi, altari e tele dipinte di scarso valore. In quell' epoca, costruito, come è detto l' altare attuale e demolita l' abside, fu costruito anche il coro dove è dipinta a fresco la lotta di S. Michele cogli angeli ribelli.

Internamente la cupola soltanto, ove si eccettuino i finestroni,

ha conservato insieme colle sue arcate di sostegno, il carattere primitivo passando graziosamente dal quadrato all' ottagono.

Tolto recentemente l' intonaco in diversi punti si è ritrovato che gli archi in parola sono costruiti a bellissime bozze di marmo bianco e nero, nei quali la sagoma degli archi alterna il colore del marmo in modo da riuscire veramente ammirevoli. — Si è scoperto ancora nelle lunette della crociera qualche traccia di decorazione a fresco. Questa è la scoperta fatta recentemente a cura del parroco, la quale lascia giustamente intravedere la bellezza della cupola e degli archi qualora venissero liberati da quell'ammasso di intonaco che li ricopre.

Rimane ora soltanto a vedere in che stato siano le colonne primitive e i primitivi capitelli, il che risulterà da ulteriori saggi. — Auguriamoci che anche questi saggi che rimangono a farsi, siano al più presto compiuti e che, non potendosi il resto, almeno la bella cupola sia restituita al carattere primitivo.

Dal Palazzo del Magnifico, sarebbero stati di recente tolti e trafugati gli affreschi della volta dell' antica sala — ormai i soli rimasti, della classica opera di Bernardino Pintoricchio.

La magnifica sala era stata com' è noto, dipinta oltrechè dal Betti, dal Signorelli e dal Genga, e gli intagli in legno erano squisito lavoro di Antonio Barili. Di queste splendide opere delle pareti, quelle del Signorelli e del Pintoricchio sono pur troppo da parecchio tempo passate alla Galleria Nazionale di Londra, mentre al Museo del Louvre passarono gli avanzi del pavimento maiolicato; solo due degli affreschi del Genga sono conservati nella nostra Accademia di Belle Arti, insieme con alcuni dei meravigliosi intagli del Barili.

Nel palazzo, da moltissimi anni ridotto in miserando stato, non erano rimasti che gli affreschi della volta della sala, deturpati da mura divisorie, ed in parte nascosti dal bianco della calce, in parte coperti da soffitti; ma abbastanza noti ed apprezzati per i disegni eseguiti con la nota maestria e diligenza dall' illustre prof. Alessandro Franchi. Ora se anche questi fossero scomparsi, sarebbe sparita dal palazzo anche l' ultima gloriosa traccia della splendida decorazione.

Sappiamo che la *Società degli Amici dei Monumenti* ha fatte le opportune indagini per verificare i fatti, e nel caso che questi resultino veri, per facilitare il recupero della preziosa opera d' arte, ed accertare le responsabilità.

CENNO NECROLOGICO

Il giorno 16 di Marzo moriva il p. **Attilio Sostegno Biagiotti** priore della chiesa dei Servi di questa città, dopo avere spesi lunghi anni nella sapiente assistenza di quel popolo e nelle cure amorose della bella chiesa. E appunto per il merito singolare di questo pio e colto sacerdote nell'aver provvisto con istancabile animo al restauro della detta chiesa, che egli voleva ricondotta alle originali forme in tutta la parte più antica, il transepto e l' abside, non può egli esser dimenticato da chi ha a cuore il patrimonio artistico nostro. I visitatori di quell' insigne monumento, mentre ne ammirano le pure e geniali linee architettoniche, vi veggon pure una moltitudine di preziosi dipinti dei migliori maestri della scuola senese, dipinti che dai loro altari, non destano, come di frequente avviene, la compassione dell' avanzo pietoso di opere in rovina, ma allietano invece l' animo con la gentile dignità della nativa disposizione e la sana robustezza della coscienziosa conservazione: e ciò torna in giustissima lode del p. Biagiotti, che tanto bene intendeva e praticava il sacro dovere di custodia dell' indissolubile tesoro della religione e dell' arte. Al larghissimo compianto che lo seguì nella sua dipartita, si aggiunge per ciò con ragione quello della nostra *Rassegna d' Arte.*

V. L.

RECENSIONI

Pintoricchio. — (Corrado Ricci) — Perugia, Vincenzo Bartelli e C. 1912.

Di quest' opera insigne, ormai nota in tutto il mondo, agli studiosi e ai critici dell' arte, era uscita nel 1902 la splendida edizione inglese (ed. Heinemann); nel 1903 la non meno bella edizione francese (ed. Hachette); non si aveva ancora — è doloroso pensarlo — una edizione italiana. — L' editore Bartelli ha quindi compiuto opera coraggiosa e buona, pubblicando il libro che ogni italiano anche mediocremente colto dovrebbe conoscere, e che nella sua edizione modesta ma elegante, è accessibile a tutti.

Corrado Ricci ha scritto come lui sa, e per opera sua il testo italiano si presenta completato di notizie e documenti apparsi in quest' ultimo decennio sul pittore umbro, la cui simpatica opera è così degnamente studiata sotto ogni aspetto.

Per noi ha particolare interesse il Capitolo (VIII) che tratta del Pintoricchio a Siena.

In questo capitolo, in una sintesi lucidissima è particolarmente descritta con completo apparato di notizie letterarie e storiche, l' opera meravigliosa compiuta dal Pintoricchio nel nostro Duomo. Non è possibile riassumerlo in poche parole.

Chi dopo averlo letto si accingerà a visitare la cappella di S. Giovanni, e la meravigliosa Libreria Piccolominea, sarà in grado di apprezzare e di sentire tutte le bellezze come i difetti di quelle pitture, nelle quali Bernardino Pintoricchio ha rapresentato la vita del suo tempo: la vita splendida delle feste e delle Corti, degli eleganti cavalieri e delle belle dame, ricca di avventure, di battaglie e di amori; e sentirà come forse in nessun altro luogo, tutta la nobiltà e la grandezza della simpatica figura di Pio II anima di poeta e cuore di guerriero.

Mai come oggi, fu così viva ed eloquente l' opera del fecondo pittore, mai come oggi fummo in grado d' intenderne ed apprezzarne il concetto epico e patriottico insieme: dalla dolce pittura ove il giovane e bel cavaliere di Rodi sta inginocchiato in preghiera

sul suolo coperto d'erbe e di fiori, alla storia degli ultimi momenti di Pio II nel porto di Ancona, ove il Pontefice ardito, stremato dalla febbre, colla morte vicina, si fa portare in vista della flotta che ha armato per muovere allo sterminio del Turco massacratore.

P. Rossi.

Duccio di Buoninsegna. (1). — (Curt H. Weigelt).

Il Dott. Weigelt è un' erudito che da parecchio tempo si è dedicato con intelligenza ed amore allo studio dell' antica pittura senese, e particolarmente a quella del grande Maestro, il vero fondatore della scuola che per oltre due secoli trasse da lui la caratteristica impronta: quella morbidezza orientale, quella cura minuziosa degli accessori, quella studiata diligenza degli ornamenti, congiunte alla squisita eleganza del disegno, per cui Duccio seppe dare alle figure umane proporzioni e movenze così corrette, espressione e sentimento tanto naturali.

Già fino dal 1909 il Weigelt aveva pubblicato nel *Bullettino senese di storia patria*, un interessante studio per la ricostruzione della grande *Maestà* che Duccio di Buoninsegna aveva compiuto nel 1311 per l'altar maggiore del nostro Duomo. Quella tavola, tolta dal degno suo luogo fino da quando nel 1506 venne abbattuto l'antico altare, privata delle cuspidi e degli accessori, venne poi com'è noto barbaramente segata in due, e si conserva oggi nel Museo dell'Opera del Duomo: pur troppo non completa; poichè le mutilazioni e il viaggio, resero facile in quei tempi il trafugamento di alcune delle storie, oggi passate ad arricchire gallerie di Londra e di Berlino. È dietro attento e profondo esame di tutti i quadri che si trovano a Siena (2) come fuori, che il Weigelt ha cercato risolvere il problema del modo in cui si può ricostruire il grande altare di Duccio (argomento che ha dato occasione fino dal 1898 al noto e interessante lavoro di Alessandro Lisini) ed il risultato di quei dotti studi, pubblicato nel Vol. XVI del Bullettino senese, forma

---

(1) *Duccio di Buoninsegna*. Studien zur Geschichte der Frühsienesischen Tafelmalerei von Curt H. Weigelt mit 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln (Leipzig. 1911, Ed. Hiesermann).

(2) Nel Museo dell'Opera del Duomo il Weigelt ha richiamato l' attenzione sopra una piccola tavola, assai rovinata, rappresentante Cristo e Satana sul tempio, che secondo la sua convincente dimostrazione, è opera di Duccio. Quel frammento è in uno stato così deplorevole, che noi crediamo necessario rinnuovare il voto già espresso dal Weigelt che l' Amministrazione dell' Opera cerchi di salvare ciò che è possibile rinforzando il fondo della tavola e ordinandone accurata pulitura.

oggi un capitolo della grande opera, che in una splendida edizione arricchita di 79 illustrazioni su 67 tavole, l' A. ha pubblicato pei tipi dell' Ed. *W. Hiersermann*, di Lipsia.

Fu già osservato [1], e l'osservazione apparisce sotto un certo aspetto più che giustificata, che quest' opera così come si presenta ha piuttosto il carattere di una serie di *excursus* sull' argomento, che quello di un lavoro d' insieme. Quei capitoli sono altrettante dissertazioni che potrebbero stare da sè; non tutti hanno uguale importanza per il tema, e non lo esauriscono: onde il lavoro riesce frammentario, nè apparisce il concetto organico sotto cui si raggruppano le singole parti.

Sembra che del fondamento di questa critica l' A. stesso siasi accorto; si direbbe quasi che ha voluto prevenirla, quando alla sua opera ha aggiunto come sotto-titolo « *Studii sulla storia della prima epoca della pittura senese* » poichè è questo il campo, nel quale, dato l'indirizzo da cui partiva, si è naturalmente allargato il lavoro Egli si è proposto di studiare la eminente figura di Duccio di Buoninsegna, che domina questo periodo, in relazione al tempo ed all' ambiente; più che dal punto di vista strettamente personale, da quello della iconografia del 200 e del 300 risalendo ai precursori e presunti maestri, e discendendo agli scolari e ai seguaci del grande artista senese.

E così l' opera sua ha assunto il carattere di uno studio vasto ed approfondito sulle origini ed i caratteri della scuola senese e sulla sua importanza nella storia della pittura italiana.

È a questo concetto, che s'inspira il metodo della trattazione, ben delineato fino dal 1.° capitolo, nel quale Egli confuta vigorosamente le dottrine di quella moderna scienza tedesca — che può dirsi inaugurata dal Tode — che a S. Francesco e al diffondersi delle dottrine francescane, attribuisce un'influenza decisiva, esclusiva quasi, sulla pittura italiana nel dugento. Senza negare le influenze del pensiero religioso sull'arte il Weigelt dimostra che non bisogna confondere la religiosità del pittore coll' opera del suo pennello, e che non ha alcun fondamento di verità storica questa moderna tendenza romantica, che porta a mescolare l'evoluzione dell' arte dugentesca colle dottrine del fraticello d' Assisi. Non è — dice l' A. — nel nuovo movimento religioso, che ha la sua radice il nuovo movimento artistico: il rinnovamento dell' arte come quello

---

[1] Vedasi la interessante recensione di Giacomo De-Nicola, nel « Bullettino senese di storia patria », vol. XVIII, (1911), p. 431.

della religione hanno le loro cause nella osservazione della natura e della vita. I pittori del 200 sono ancora degli artieri i quali lavorano seguendo tipi tradizionali; la loro arte si trasforma quando essi cominciano ad osservare il mondo esteriore, ad avere un nuovo concetto della vita; può darsi che la profondità del sentimento religioso, per il quale Francesco d'Assisi visse ed operò abbia contribuito a spingere gli artisti a scegliere tipi più ardenti di vita, ma è l'osservazione della natura, quella che a poco a poco, con un faticoso lavoro ha perfezionato i mezzi della loro espressione artistica, conducendoli verso tipi più intimamente umani, poichè il sentimento divino non è che una esaltazione dell'umanità. La bontà della tesi, e la sicurezza delle sue argomentazioni trascinano forse il Weigelt anche al di là del punto cui voleva arrivare; specialmente quando afferma che questi rapporti del nuovo spirito religioso coll'arte non sono applicabili a Duccio — poichè delle relazioni fra Siena e S. Francesco nel campo dell'arte, il materiale che possediamo non ci dà alcun documento, ed è inverosimile pensare che tutti i quadri che ce lo avrebbero dato sieno andati perduti. Ora è noto quale simpatica eco, e quale diffusione la parola immaginosa di S. Francesco, trovasse in tutto il territorio senese, e come ne ricevesse un impulso caratteristico l'arte del 300, che appunto per questo divenne la passione non solo dei grandi ma anche dei semplici e degli umili, mentre assai di frequente al mecenatismo ufficiale suppliva la pietà del popolo.

Parte notevole di questo capitolo, è dedicato allo studio ed alla illustrazione dei documenti che sulla vita e l'opera di Duccio ha raccolto Alessandro Lisini, attraverso i quali l'A. ricerca la storia speciale della grande Maestà, il corso, le soste, il compimento del magnifico lavoro.

La dottrina e la profondità con la quale l'A. ha studiate le origini, il carattere, e l'evoluzione dell'arte di Duccio, si rivelano nel 2.° capitolo che di per sè solo è uno studio sull'interessante argomento.

Egli comincia dal precisare cosa s'intenda per maniera bizantina, determinandone l'essenza ed il significato; è su questa maniera della pittura in tavola di carattere bizantineggiante, che Duccio ha formata la sua nuova arte.

E di quest'arte Egli ricerca con minuta indagine il processo storico, dimostrando prima la relazione nella quale sta coll'arte dei suoi predecessori, e quindi il suo notevole progresso, l'influenza

tenue dell' arte gotica, e quella dell' arte pisana per arrivare alla determinazione della potenza artistica del genio di Duccio.

L' arte di Duccio, nei suoi resultati, è secondo il Weigelt una tal quale continuazione della maniera bizantina-senese, arricchita da una straordinaria potenzialità artistica, accresciuta di un nuovo sentimento della natura e della vita, riempiuta così nelle sue origini come nella sua evoluzione dello spirito, della educazione, della cultura senese di quel periodo meraviglioso.

Un diligente esame delle singole storie che componevano la grande tavola mette in grado il Weigelt di dimostrare il profondo sentimento della ispirazione di Duccio, nel cap. 3.° che Egli appunto intitolò *Duccio narratore.* Il pittore senese ha conosciuto e studiato non solo le fonti bibliche e liturgiche, ma anche quelle leggendarie della tragedia sacra, che la poesia popolare aveva così largamente diffuso al suo tempo, e specialmente quelle della Leggenda aurea, nella quale Giacomo da Varagine, con un candore ingenuo e simpatico aveva raccolte le tradizioni apostoliche, sparse nei racconti degli agiografi, o tramandate dalla memoria dei fedeli

Fedele alla tradizione ed al testo sacro Duccio interpreta con una libertà della quale era ignoto l' uso, il dramma della vita, come quello della passione e della morte di Cristo, lo descrive nei più minuti particolari, dà nuova anima ed espressione alle scene, che collega fra loro, per modo che nessun altro, prima di lui, e nella pittura del suo tempo ha saputo darci una rappresentazione così larga e così grande di vita, come questa della sua celebre ancona.

La grave questione sulla paternità della Madonna Rucellaj è studiata e risoluta nel cap. 4.°. Un accurato esame della tavola fa ritenere al W. che questa pittura sia della mano di Duccio. Non si può dubitare che quella tavola sia opera di un senese: ora in Siena non eravi un altro artista capace di eseguire un simile lavoro all'infuori di Duccio. Una osservazioue che non fu fatta dagli altri, che sono della sua stessa opinione, è assai importante: quella cioè che le vesti degli apostoli nei tondi della Madonna Rucellaj hanno i medesimi colori di quelle degli apostoli della Maestà. Ora, dice l' A., questo canone coloristico della Maestà è una creazione personale di Duccio che nessuno dei suoi discepoli ha accuratamente seguito. Questo esame gli dà occasione di uno interessante studio sulla trasformazione che il tipo bizantino, ha subito nelle grandi Madonne del 200 per stabilire il posto che fra esse occupa la Madonna di Firenze.

Nella cronologia delle pitture di Duccio (cap. V) il W. si occupa dei discepoli ben noti Meo, Ugolino, Segna e Niccolò di Segna, e di coloro che ci lasciarono numerose tavole senza che ce ne sia noto il nome.

Accenna quindi ai grandi Maestri senesi del 300 per dimostrare ciò che essi hanno imparato e derivato da Duccio, rilevando anche sotto questo aspetto la singolare importanza che il grande Maestro ha non solo nell' arte senese, ma anche nell' arte italiana.

La prima appendice è dedicata a Guido ed alla sua scuola: comincia dalla celebre Madonna del pubblico palazzo, esaminandone particolarmente lo stile e la segnatura, e tentandone la ricostruzione. Il suo esame, molto convincente, lo porta a ritenere per autentica la data del 1221.

Parla quindi delle pitture dei discepoli di Guido, che descrive e raccoglie per dimostrare l' importanza di questo Maestro nella prima metà del dugento, quando col meraviglioso sviluppo della vita e della prosperità del Comune, incomincia anche l' evoluzione dell'arte senese.

Questo studio è completato dall' appendice seguente dedicata alla iconografia delle storie della Maestà, dal cui studio trae argomento per dimostrare che la scuola di Guido — la maniera bizantina senese — è il punto di partenza, ed il fondamento sul quale l' arte di Duccio si eleva e diviene grande.

Segue il catalogo delle opere di Duccio, e della sua scuola. Quest' ultimo, l' A. stesso lo avverte non è completo, nè pretende di esserlo, poichè Egli non fu in grado di compiere le necessarie ricerche a questo scopo [1].

Abbiamo brevemente riassunto lo schema di questo libro, senza farne critica, al solo scopo di far conoscere ai lettori della « Rassegna », la grande importanza che esso ha nella storia della pittura senese. Si potranno discutere ed anche non accettare alcune opinioni dell' A. ma non si potrà a meno di riconoscere che quest' opera è frutto di studî e di meditazione profonda. Curt Weigelt si è con essa rivelato degno illustratore di Duccio di Buoninsegna, e dell' opera sua meravigliosa che irradia di luce tutta la vita pubblica e religiosa di Siena agli albori del trecento, e ci spiega il misticismo geniale di questo popolo così patriottico e fiero.

Siena, giugno 1912. P. Rossi.

---

[1] Parecchie opere che varranno a completarlo ha indicato nella citata recensione il De-Nicola.

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll. il 1.° di pagg. XIX-557 e il 2.° pagg. 644 in-8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

L'Amministrazione della "Rassegna d'Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare dei fasc. I anno I (1905) e dei fasc. I. Anno II (1906) purchè in buono stato. Rivolgersi all'Amministratore, piazza Abbadia 4.

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE"

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Bellucci presso la Tip. Lazzeri, Siena

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

Direttore: Fabio Bargagli-Petrucci

Consiglio di Direzione: Pier Ludovico Occhini, *Presidente* — Piero Misciattelli — Luigi Coletti, *Consiglieri*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

VITTORIO LUSINI

IL DUOMO DI SIENA

PARTE I.

Siena Tip. edit. S. Bernardino 1911

Un volume in 4. grande, di pagine 350, con numerosissime incisioni. Prezzo L. 30. — Rivolgersi alla Libreria E. Torrini.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

"Le Fonti di Siena e i loro acquedotti"

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-510 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

Anno VII fasc. IV Ottobre - Decembre 1911

RASSEGNA D'ARTE SENESE

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VII — FASCICOLO IV

1911

SOMMARIO

Pag.

V. Lusini - Di alcune sculture in Duomo . . 83-93

A. Manghi - La nuova Pinacoteca del Seminario di Pisa e un dipinto di Simone Martini 94-98

Notizie:

Onoranze a Duccio di Buoninsegna. — Il comm. Alessandro Lisini. — Il Monte dei Paschi. — Restauri agli avanzi dell'antico Duomo: (V. L.) — Una pubblicazione interessante. — Nell'« Arte » del Venturi. . . . 99-103

Atti della Società 104

Indice dell'annata 105-106

SOCIETÀ SENESE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Anno VII (1911)

Esce in 4 fascicoli all'anno di circa 32 pagine, con illustrazioni.

È pubblicata dalla Società e contiene articoli originali, notizie, corrispondenze, miscellanea, bibliografie, recensioni e gli atti della Società.

REDATTORI:

ROSSI PROF. PIETRO - LUSINI PROF. VITTORIO

SIENA MONUMENTALE

Anno VI (1911)

Pubblicazione iniziata sotto gli auspici della Società Senese degli Amici dei Monumenti.

Esce in 4 fascicoli all'anno in-folio grande, edizione di lusso e contiene vedute d'insieme, piante, rilievi architettonici, tavole a colori di decorazioni, frammenti di scultura ecc., di monumenti poco noti dell'arte senese nonchè brevi note storico-artistiche relative ai monumenti illustrati.

REDATTORI:

BARGAGLI PETRUCCI DOTT. FABIO - BRUNACCI PROF. GAETANO

Condizioni d'abbuonamento

		Italia	Estero
RASSEGNA D'ARTE SENESE	L.	4, 00	5, 00
SIENA MONUMENTALE	«	10, 00	13, 00
Abbuonamento cumulativo ai due periodici	«	12, 00	15, 00
RASSEGNA D'ARTE SENESE (Un fascicolo separato)	«	1, 50	2, 00
SIENA MONUMENTALE (idem) (idem)	«	3, 00	5, 00

Spedire corrispondenza alla *Società Senese degli Amici dei Monumenti* - Siena. — Spedire vaglia e richieste all'Amministratore Sig. *Cesare Bellocci* - Siena, presso la Tip. Lazzeri.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

Bullettino della SOCIETÀ DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

ANNO VII. FASC. IV. - 1911

EX-LIBRIS, DELLE OPERE DI AGOSTINO DATI

SIENA
TIP. E LIT. SORDOMUTI DITTA L. LAZZERI

1911

Di alcune sculture in Duomo

In un monumento di lunga età e di gran mole in mezzo ad opere d' arte copiosamente varie e di complessa bellezza, per cercarne che uno faccia con diligente esame ogni parte quasi volesse riveder germogliare a grado a grado l' opera dei secoli dal suo terreno e dalla coscienza artistica sua, non gli riesce poi tanto facile coglier tutto con lo sguardo nel gran riflettersi delle luci, che dovunque sfavillano mirabili ma spesso capaci anche di abbagliare. Da ciò diviene che il faticar con lo studio sopra le grandi opere d' arte, avvicinando o meglio tentando di avvicinare il fecondo lavoro del passato sino al tempo nostro e al nostro spirito per renderlo più intelligibile, incontra sempre, come bene osserva il Villari, il singolar destino di dare origine a molte dispute, tra le quali però la critica sincera trova spesso qualche buon frutto da maturare. Così pensavo rileggendo quelle note che nella *Rassegna* nostra (1) pubblicava poco fa il dottor Giacomo De Niccola, annunziando la prima parte del mio studio sul *Duomo di Siena ;* note delle quali gli significo la mia gratitudine non men che della benevola presentazione che amò farvi del mio libro. E poichè a trarre a fondo le varie questioni da lui accennate e trattate mi parve non inutile ripigliar sull' argomento la parola ; anco per non serbare alla seconda parte del mio scritto l' incomodo ingombro di richiami a discussioni trascorse, batto il ferro mentre è caldo e facendo ad esse lieta accoglienza mi ripasso fra le mani in questo articolo le amiche osservazioni del valente critico.

---

(1) *Rassegna d' Arte Senese*, fasc. I-II, 1911.

Sopra tre oggetti raccoglieva le sue considerazioni il De Niccola, dissentendo dalle conclusioni tradizionali da me o sostenute o lasciate correre in proposito: il *pulpito di Niccolò Pisano,* le *sculture romane* e la *vetrata dell' occhio absidale:* e sopra questi tre capi io ritorno, portandovi considerazioni e notizie che saranno di valido schiarimento.

*
* *

Mi fo dal *pulpito* di Niccolò da Pisa per tener l' ordine stesso dell' egregio critico e non per semplice motivo cronologico: e quindi tratterò l' ultima, e la serberò da sè, la questione della vetrata. La celebre scultura del Pisano è di quelle opere d' arte di così profonda e varia contenenza e per di più di così gravi e strane vicissitudini da non potersi aver mai per considerata abbastanza. Non leggero, vorrà credersi, nè di sfuggita era stato l' esame da me fattone per darne una descrizione men lontana che si potesse dal concetto ispiratore dell' immortale maestro ed un' analisi che servisse di buon appoggio agli studi dell' arte; ma, dico il vero, pur sapendo che due volte almeno quel pulpito per cambiar di luogo era andato soggetto a smontatura, non pensai che potesse averne avuto ragione d' esser trasposto di qualche parte. Certo, quando nel 1329 alle originali colonne ond'era sorretto si sostituirono quelle di granito ricavate da vecchi frammenti di scavo condotti a Siena da Ansidonia venuta alle mani di questo Comune [1]; e maggiormente quando poi dovette esser rimosso sul declinare del quattordicesimo secolo per acconciarlo all' uso del nuovo presbiterio, l' operazione trascorse senza gravi turbamenti e l' ordine nativo delle varie parti ornamentali venne del tutto rispettato: ma quando nel colmo del rinascimento, al luogo per il quale era stato eretto davasi una trasformazione in pieno contrasto col carattere del tempio, riserbando al presbiterio l' estrema sua parte, allora il vecchio pulpito s' ebbe ad acconciare ad un trattamento più superbo e rigoroso da parte del gusto

---

[1] V. Lusini. *Il Duomo di Siena,* I, pag. 145, nota.

dominante, e tenersi contento se almeno, in grazia delle preziose sculture, sotto tanta reazione contro l'arte, medievale trovasse salvezza. E così avvenne che, come raro cammeo s'incastona in moderno anello a ben figurare in dito d'una sposa d'oggi, quel monumento per sacre tradizioni e prematura virtù d'arte venerando, fu serrato graziosamente tra ornamenti nuovi, sottoponendovi uno zoccolo di variati marmi a rialzarne il piano ed aggiungendovi una ricca scala per degno accesso: onde fu d'uopo toccarne per i raccordi il coronamento e muoverne o scambiarne qualcun de' pilastrini figurati del parapetto. Lo stretto legame storico e logico della successione in che si svolgevano i rilievi dei pannelli non potè di certo far mai pensare ad un qualsiasi spostamento di quelli, che del resto non appariva punto necessario; nè forse, tranne il voltar di qua e di là oltre il dovere qualche statuetta agli angoli dell'ottagono dove si attacca la scala, alcun'altra parte sarebbe stata tocca, ove di più non avesse richiesto il bisogno. Per piantare il pulpito sotto il primo valico della nave di mezzo alla destra del nuovo presbiterio, andava però voltato verso la prossima colonna il lato aperto dell'ottagono per la scala che potesse alla colonna girare attorno; ma a questo modo il pilastrino angolare con l'aquila sostenente il leggìo per l'evangeliario avrebbe risposto di faccia al pilone della cupola anzichè guardare al mezzo della nave maggiore. Mutar di posto il leggìo era dunque necessità. Ma il leggìo andava congiunto all'aquila che lo regge sulle ali aperte, e questa, simbolo dell'evangelista Giovanni, non poteva staccarsi dal gruppo dei simboli degli altri evangelisti che forma il pilastrino: esso andava tutto cangiato di posto. Così il pilastrino degli evangelisti, che divideva i pannelli con la storia della *Fuga in Egitto* e della *Strage degli Innocenti,* venne a frapporsi tra la *Crocifissione* e la prima parte del *Giudizio finale,* donde uscì il gruppo degli angeli sonanti le trombe per mettersi ad un posto che non era per loro: e, o le avessero perse per anteriori guasti o le perdessero allora, delle trombe non vi portaron che la impugnatura. La nuova disposizione intanto

veniva a porre il leggìo del pulpito senese tra le sculture della *Crocifissione* e del *Giudizio,* proprio com' è nel pulpito del Battistero pisano; somiglianza che rese meno avvertiti gli studiosi intorno al cambiamento avvenuto.

E che questo sia stato il processo della ricostruzione del pulpito, ne do ora una riprova di fatto. È vero che ogni angolo dell' ottagono consiste di un pezzo di marmo da sè, libero e indipendente dagli attigui pannelli: ma non per questo un cambiamento sarebbe potuto avvenire senza violenza, per esservi le statue non ricavate dal sodo, ma addossate e fissate a muratura. Per ciò appunto si vede che dove è accaduto mutamento si è dovuto riadattare quel pilastro d'angolo a forza di mattoni anche troppo visibili, per farlo tornar meno peggio in accordo con le storie a lato. Or bene, nell' interno del pulpito troviamo di quanto abbiam detto la più chiara ed esplicita conferma, I vari pezzi del cornicione, i pilastri, i pannelli tutti son segnati di dietro in cifra arabica con numero progressivo da uno ad otto, richiamandosi l' un con l' altro i pezzi attigui con numero uguale. Il carattere delle cifre, che si dimostra del quattordicesimo secolo è l'indizio e del tempo e del fine per il quale vi furon segnate; per guidar cioè la fedele ricostruzione del pulpito quando, smontato per la erezione di un nuovo presbiterio tra la cupola e la prima campata absidale della nave di mezzo, occorse riadattarvelo. Rimasti infatti al primo loro posto i pilastri coi numeri 1 e 8, ed i lati 1 e 7 del cornicione che si soprappongono al primo ed all'ultimo pannello, da qui in là non c'è parte che sia restata ferma, se ne togli le storie. Veramente è al posto anche il pilastro col numero 2 e con esso il respettivo cornicione; ma però, subito sopra al pannello del numero 2 s' incontra il cornicione col numero 6 comprendente anche la sporgenza poligonale che già sovrastava al pilastro divisorio delle due storie del *Giudizio finale.* Sopra il pannello del numero 3, dopo un pezzetto di cornicione per raccordo, ne viene un bel tratto segnato coi numeri 5 e 6 con la relativa ossatura, che comprende tutto il pilastro 6, — quello appunto dove si aggruppano gli angeli

trombettieri —; il quale perciò, come dimostrano i numeri, se fosse rimasto al suo posto, si troverebbe proprio dove oggi vediamo gli Evangelisti, fra i pannelli cioè 5 e 6. Eccoci dunque ad una conclusione, circa le sorti del pulpito, dopo la quale non può più dubitarsi delle osservazioni di che abbiam parlato.

*
* *

Di più difficile riuscita perchè di carattere ben diverso è la questione delle *sculture romane.* Che a Siena siano esistite già opere d' arte classica, dato un suo notevole periodo di vita romana proprio nei secoli per l' arte migliori, non può mettersi in dubbio, se la città ebbe quell' importanza ch' è ormai storicamente provata: potrebbe anzi recar meraviglia una sì grande scarsità di avanzi, ove non ricordassimo tutte le tempeste che vi passaron sopra lungo l' età di mezzo e la intiera trasformazione che la rifece nuova dopo divenuta un de' più gloriosi Comuni. Come gli eruditi però, avvicinandosi i tempi moderni, presero a riconoscere questo o quel residuo della vita romana nel territorio nostro, allora sorsero confusioni e dispareri che non son terminati più. Nel venire a contatto con quella del nostro rinascimento l' antica arte classica aprì l' adito a discussioni e giudizi d' una strana varietà, dalla quasi cieca larghezza di chi piglia per avanzo romano anche l' opera di maestri della rinascita, sino al rigore un po' di moda onde la critica, che vuol esser presa sul serio, per non sbagliare nega tutto. Di antichi esemplari anche nella propria città n' ebbero senza dubbio sott' occhio i nostri maestri del quattrocento; scarso materiale d' osservazione, in vero, se non avessero trovato modo di studiarlo dov' era più copioso. Di ciò parlano i documenti, come parlano anche di opere classiche, — ad esempio, il gruppo delle *Grazie,* — portate di fuori: onde non può far caso che a que' tempi si assumessero a posti di particolare onore, in costruzioni nuove, ornamenti e sculture antiche. È ugualmente vero che la medesima passione onde trovaronsi invasi gli umanisti di studiare e di imitare la graziosa maestà e la

forbita eleganza degli scrittori latini del secolo d' Augusto, infiammò pure gli artisti a far tesoro degli esemplari d'arte classica: e così, come gli scrittori, si gettaron gli artisti nel nuovo campo fiorito con empito di soave ebbrezza sì da farli penetrar molto addentro anche nel pensiero e nella vita tutta dell' antichità. Ma chi vi potè più e chi meno, chi sentì più diretta e forte ispirazione e chi meno dalla bellezza dei capilavori greci e latini. Da Niccolò Pisano a Michelangiolo fu una continua e sempre più geniale smania di trarre l'antico meraviglioso artificio della forma a servizio della vita e dell' arte nuova. Quel che tuttavia non potrà mai provarsi in mezzo a quei maestri è la tendenza a cercare uno strumento di speculazione e di frode, dove vedevano invece il fondamento di ricongiunzione delle tradizioni estetiche di generazioni gloriose con le aspirazioni simili di altre desiderose di non restar da meno. Si racconta di Michelangelo che per Lorenzo di Francesco de' Medici scolpì un Amorino giacente in atto di dormire, riuscitogli talmente grazioso che sarebbe parso antico se al marmo non fosse mancato ciò che gli dà il lungo tempo e il rimaner degli anni assai sotto terra. Parve a Lorenzo che quell' apparenza, sebbene non potesse aggiungergli bellezza, avesse a renderlo più prezioso agli occhi di chi dell' antichità pigliasse diletto; ed ottenne dallo scultore una tale acconciatura da non farlo distinguere da scultura antica; onde fu potuto poi vendere maliziosamente per antico al cardinal Raffaello Riario: del che venuto a conoscenza Michelangiolo, per quant' onore gli facesse l' avvenuto, pur se n' ebbe dimolto a male [1]. Il fidarsi quindi come a fondamento di critica nel supposto che un maestro volesse d' una studiata imitazione dell'antico far giuoco apposta, sia pure a semplice scopo di rinomanza, specialmente poi nei lavori di pubblica commissione ed utilità, non sembra valido partito: non crescendo di riputazione l' artista per apparir che facessero provenuti da scavo, voluto o no l' inganno, la-

---

[1] A. Gotti. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875, I, 14, 15.

vori suoi aiutati nella contraffazione con rotture e sfregi. Il maestro del rinascimento amava metter sè e solo sè nella dovuta luce per meritarsi lode nella nobilissima gara col genio antico: nè, ove pur vi fossero stati come oggi trafficanti di opere d'arte, pronti a sfruttar la bisognosa o compiacente valentìa d' uno scultore, questi avrebbero trovato buon terreno tra i preposti ai pubblici lavori e i maestri da loro chiamati all' opera: non qui certo era da tentarsi una simile via di fortuna, che è moda de' tempi nostri.

Trovandoci perciò innanzi a sculture intorno alle quali si aggira, più o meno credibile, da molto tempo una fama di antichità classica, a tutte le ammonizioni della buona critica dovremo attenerci per cercare la verità, ma della pretensione di far passar di proposito il nuovo per vecchio, leviamoci pur di capo ogni pensiero. Vecchie tradizioni malamente intese, possono avere sviato il giudizio degli eruditi, leggera conoscenza della vera arte classica può averli resi insufficenti a conclusioni serie e sicure, somiglianze superficiali e difetto di positivo esame possono averli indotti ad accettare per certa una voce non fondata se non sulla esteriore romanità di episodi e di simboli mitologici; ma per contradire a costoro tutto val meglio che il vano pregiudizio d' una intenzione giuocosa se non dolosa. Accadde non di rado che scultori del rinascimento sfoggiassero di abilità e di buon gusto nel risarcir vecchie sculture, affinchè nella reintegrata loro forma generale figurassero meglio; ma che ne fingessero delle mutile e guaste in ostentazione di valentìa, questo non mi sembra da ammettersi, se non forse in qualche raro caso di singolare bizzarria.

*
* *

Tra il 1449 e il 1457 venivano poste presso alle due prime colonne nell' entrata del Duomo quelle due leggiadre pile per l' acqua santa che ancor vi si ammirano: questo è certo perchè negl' inventari dell' Opera che con immancabile regolarità si facevano ad ogni entrare di un nuovo Operaio, le pile non compariscono prima del 1458 dentro l' inventario compilato per le consegne prese dal cavalier Cristoforo Fe-

lici; e poichè questo corso di anni è nel periodo nel quale capomaestro del duomo era Antonio Federighi, tempo documenti e stile, del resto tutt' altro che oscuro, fecero indistintamente e interamente attribuire a lui ambedue le pile. Ma, adagio! Per una di esse, quella a destra, si ebbe sempre e si ha una dissensione. Quivi è dato in occhio ai più che la tazza apparisce di lavoro disuguale dal fulcro sul quale si regge: ed il concetto animatore della decorazione delle due sue parti come la disgraziata sorte delle rotture e dei rappezzamenti del fulcro han dato esca alla fantasia sino a farvi riconoscere un candelabro di fattura classica. Non è d' oggi questo pensiero. Scriveva già Anfonso Landi, raccogliendo voci invalse anche prima di lui, essere « opinione dei periti che ancora il candelabro della pila che è in duomo a mano destra all' entrata del tempio sia del secolo antico buono del gentilesimo ». Dietro lui quell' opinione incontrò credito presso gli scrittori senesi del settecento, ma la persuasione rimase ugualmente senz' altro fondamento.

Ai tempi nostri gli studiosi della storia dell' arte credettero di potere accostare alla tradizione della classicità del candelabro documenti che sembran d' altra parte riferirsi a qualche scultura di scavo, tornata in luce verso il tempo della nostra pila: ma la loro significazione non è di tanta evidenza da piegar gli animi a ragionevole assentimento. Dicono così le carte: « Die xxviij martii 1458. Supradicti domini consiliarii *(dell' Opera del Duomo)* ...decreverunt quod Opera faciat creditum m.° Antonio Federighi de una pari bubularum... » — « Die viij aprilis (1458) ...Camerarius det et solvat Dominico Iacobi Bertini de Senis habitatori Aquam pendentis, ducatos quatuor convertendos per dictum Dominicum in quadam pila marmorea, que est Bolsino et conduci debet Senis secundum conventionem habitam per operarium cum dicto Domino etc... » (1). Sarà ella questa pila il nostro

(1) *Archiv. dell' Opera del Duomo.* Deliberazioni E, 6, f. 46t. L'intestazione dell' atto dice: « 1458, 9 d' aprile. A Domenico di Iacomo Bertini da Siena, abitante a Acquapendente si delibera di pagare quattro ducati per certa pila di marmo che doveva portare da Bolsena a Siena ».

fulcro consistente in una base a piramide mozza con testine alate di putti sugli angoli, sopravi un balaustro su quattro tartarughe, finamente intagliato a fregi di palmette e di foglie, con quattro leggerissimi rilievi nelle facce del piede, rappresentanti gruppi di amorini in giuoco in lotta in trionfo sulle onde; e con quattro schiavi, due uomini e due donne, di tutto rilievo co' piedi sugli angoli della base e avvinti il dorso e le braccia per mezzo di funi al colonnino? Il De Niccola dice di no e con ragione, a mio credere; ma attribuisce la *pretenziosa* imitazione senz' altro al Federighi non tanto per la nessuna relazione tra i citati documenti e la scultura, quanto per la identità ch' egli scorge nello stile del fulcro e in quello della tazza. Tuttavia non sarebbe già il vocabolo *pila* che ci potrebbe metter lo scrupolo nella identificazione dell' oggetto di che parlano le dette memorie col sostegno di questa tazza federighiana; nè il semplice supposto che i documenti trattino del noleggio di buoi per il trasporto di marmo da lavoro a Siena. Quanto a questo, le parole « ducatos quatuor convertendos in quadam pila marmorea que est Bolsena », sono abbastanza chiare da escludere ogni altro significato che non sia di vero pagamento in denari per un oggetto acquistato: nè, d' altra parte, v' ha memoria che da Bolsena si cavassero marmi da lavoro per il duomo. Che una *pila* dunque si acquistasse dall' Operaio del duomo, non mi par da dubitarne: tutto sta nel sapere che cosa ella fosse. I latini davano a questo vocabolo anche il significato di una « structura erecta in modum columnae ad aliquid fulciendum », onde Orazio [1], alludendo a que' banchetti retti da un sostegno a colonnina sui quali agli sporti delle botteghe di libraio tenevansi in mostra i libri, scrisse « nulla taberna meos habeat neque pila libellos », ed anche C. Nepote, nella vita di Alcibiade, chiamò così una colonnetta commemorativa della devozione di quel capitano [2]. « Eius devotionis exemplum in pila lapidea incisum ». Avremmo pertanto innanzi

---

(1) Horat. I, Sat. IV, 71.
(2) C. Nep. Alcib. 2.

larghezza tale di scelta da poterci trovar qualche cosa pur di simile alla nostra scultura. Nè ce la restringe punto la lingua italiana; e basta osservar nel Vasari l'uso di questa parola per convincersene: e' l'adopra sì per conca vaschetta e sarcofago, ma anche per pilastro di ponte per sostegno di vario genere e per la colonnetta sepolcrale che gli antichi chiamavano cippo. Non di qui dunque una invincibile difficoltà contro l'opinione tradizionale intorno a questa pila; ma piuttosto dalla considerazione del tempo dei documenti e più ancora dallo stile e dal carattere della scultura.

Riflettiamo infatti sulla data delle deliberazioni dell'Opera: esse sono del 29 di marzo e dell'8 d'aprile 1458; e dicono che fu allora stabilito di comprare una pila in Bolsena; donde quindi doveva esser condotta a Siena: senza di che, certo, il Federighi non avrebbe potuto adattarla a sostener la sua tazza nè metterla in buona corrispondenza con l'altra. L'inventario, che ci dà come poste già alle colonne le due pile, è dello stesso anno 1458, ma pur pensando che la sua compilazione cadesse negli ultimi di quell'anno, non è facile persuadersi che que' pochi mesi bastassero a sì fatto lavoro [1]. Ma, e lo stile? Che la pila sia tutta del Federighi mi pare di non vedercelo: ne' festoncini nelle testine alate in tutti gli ornati simili che si richiamano tra fulcro e tazza la differenza c'è; ma i quattro schiavi poi, anzichè parermi il più sicuro indizio della mano del Federighi, mi traggono a ben altre rassomiglianze. Quelle quattro figure scopron, sì, co' propri difetti di non essere del classico se non fervida imitazione, ma la linea fortemente mossa, l'animazione espressa con energia, l'eccitamento percorrente da capo a piedi le figure contrasta con l'opera di più quieto spirito del Federighi e rivela invece una mano, che alle forme antiche è tratta più dal sentimento che dal modello, che segue la natura più per impulso che per imitazione. Ebbi, non è molto tempo, il piacere di esaminare questa scultura con l'amico prof. Fulvio Corsini e tra le belle e sapienti osservazioni ch'e' vi

---

[1] Il Felici entrò Operaio del duomo nel 1457.

faceva su, mi trovai condotto coi richiami stilistici a maestro Jacomo della Guercia: i confronti tra il fulcro della pila e le note opere di lui confermavano la persuasione. Il trattamento imperfettamente anatomico del nudo, le movenze energiche e ardite, le teste tozze degli uomini piantate sur un collo compresso inclinato all'indietro, e finalmente quei corpi femminili dalla forte strozzatura tra l'addome e le anche, dalle chiome chiuse nella cuffietta e legate di dietro, e' son proprio i medesimi caratteri delle figure della *Fontegaia,* della porta del *S. Petronio* e delle altre opere di Jacomo. Come che non sia da escludersi dal nostro fulcro la mano d'un aiuto, ma l'animazione plastica del maestro, dal sentire eccitato e schietto, tutto azione, con le figure riottose a capo supino da' crani quadrati e angolari, quell'animazione, per la quale par più simile a Scopa che agli altri tra gli antichi scultori, vi si fa riconoscere. Un termine opportunissimo di confronto era poi anche più vicino: il fonte della cappella di San Giovanni mostra vive e molteplici le prove di somiglianza. Anche lì negli ornati in giro per la base è tutto un vispo movimento di fanciulli, che scherzano lottano s'inseguono si gittan colpi di freccia proprio come nei quattro bassirilievi del piede di questa pila dai quali non differiscono se non per un po' men di leggerezza. Persino le onde marine, dove nuotano gli animali su' quali giostrano i putti, non mancano a mostrarci la identità del pensiero e della mano nelle due opere: e poi, sopra tutto, vi sono Adamo ed Eva in varie scene, che in tutta la costruzione del corpo, in tutto il vibrar dei muscoli per le membra, in tutta la formazione della testa, si dimostrano senza incertezze d'una medesima stirpe dei così detti schiavi della pila.

(continua) V. Lusini.

La nuova Pinacoteca del Seminario di Pisa e un dipinto di Simone Martini

Il 29 dello scorso giugno nel Seminario Arcivescovile per munificenza dell' Eminentissimo Cardinale Pietro Maffi Arcivescovo, si apriva una sala appositamente costruita per tenere esposte tutte le opere d' arte, i preziosi manoscritti, i cimelî e gl' incunaboli di proprietà dell' Istituto. Ottimo provvedimento, degno della più larga imitazione perchè non solo potrà ripeterne vantaggio l' educazione artistica del giovine clero, futuro custode di inestimabili opere monumentali nelle chiese e negli edifizi religiosi: sarà ancora dimostrato di fatto come gli Istituti possessori di una parte notevole del nostro patrimonio artistico sappiano degnamente esercitare da parte loro la funzione di tutela.

Nella sala trovano il loro felice collocamento le due parti laterali del trittico del S. Domenico che Francesco Traini dipinse fra il 1344 e il 45, allogatogli da Giovanni Coco operaio della Primaziale per soddisfare ad un legato di Albizo delle Statere; e sei degli scomparti principali del polittico, o grande ancona, dipinto nel 1320 da Simone di Martino per l' altar maggiore della Chiesa di S. Caterina, per ordine di frate Pietro di quel medesimo convento.

Per quanto il Vasari affermi che Simone di Martino avesse a compagno di lavoro Lippo Memmi, la Cronaca e gli Annali del Convento di S. Caterina non parlano che di Simone senese; ed il nome di Simone soltanto è visibile nella iscrizione posta nella cornice inferiore dello scompartimento

centrale del polittico. I sette scompartimenti principali: mezze figure di S. Giovanni Evangelista, S. M. Maddalena, S. Pietro martire, S. Caterina d' Alessandria, S. Domenico, S. Giovan Battista, la Vergine nel centrale, tutte rappresentate di faccia su tavola a fondo d' oro entro ad archi trilobati, sormontate da altre figure minori negli archetti e nelle cuspidi; e le sette tavolette corrispondenti del gradino; dodici mezze figurine a fondo d' oro: S. Stefano e S. Appollonia; S. Gregorio Magno e S. Luca; S. Orsola e S. Lorenzo; S. Agnese e S. Ambrogio; S. Tommaso d' Aquino e S. Agostino; San Nicolò Vescovo e S. Maria Maddalena; e la Pietà centrale che ha a destra la Vergine Maria ed a sinistra l' Evangelista S. Marco; uniti in un grande polittico — l' opera più importante dell' artista senese — stettero sull' altar maggiore di S. Caterina fin dopo l' incendio di quella Chiesa, avvenuto nel 1651. Quando non prima del 1680, l' altare stesso fu rinnovato a spese della famiglia Del Rosso, l' ancona fu decomposta, le varie parti andarono disperse ed anche oggi rimangono disgiunte e divise in due gruppi; le tavolette della predella ed il settimo degli scomparti principali, S. Giovanni Battista, sono collocati nella terza sala (n. 16-23) del Museo Civico; gli altri sei in un salone del Seminario ed oggi nella nuova pinacoteca.

Il trittico del S. Domenico di Francesco Traini — la sola opera insieme alla tavola di S. Tommaso d' Aquino della Chiesa di S. Caterina che ci rimanga dell' insigne pittore pisano — si componeva della figura intiera ed in piedi di S. Domenico su tavola a fondo d' oro a cuspide triangolare dov' è dipinto il Redentore benedicente a mezza figura, e dei due sportelli laterali dov' erano rappresentate le seguenti storie: nel primo: la nascita del Santo; la visione di Papa Innocenzo III; S. Pietro e S. Paolo che consegnano a S. Domenico il bastone e l' Evangelo; il Santo che getta nel fuoco i libri degli eretici; nel secondo: la morte e la resurrezione del giovane Napoleone; S. Domenico che salva dal naufragio un battello di pellegrini; il sogno miracoloso di Guala, Priore di Brescia; il seppellimento del Santo; nelle

cuspidi: i profeti Daniele, Isaia, Geremia ed Ezechiele figurati in busto. Anche quest' opera d' arte fu scomposta: la tavola centrale con la figura del Santo è collocata nella sala quarta (n.° 20) del Museo civico e le due laterali si trovano nel Seminario.

Quanti ammirano la mirabile vigoria del colorito, l' eleganza delle vesti, la nobiltà d' espressione, la squisita finezza degli accessori nel polittico a tempera di Simone di Martino, e l' abile mescolanza della maniera fiorentina e della senese, nonchè la nobiltà di lineamenti e la regolarità di proporzioni, caratteristiche del trittico di Francesco Traini, hanno giustamente lamentato quell' inconsulto smembramento di parti cotanto fra loro collegate, che impedisce l' intera visione di due insigni opere d' arte.

Nè è mio compito di insistere sulle ragioni che in altri tempi poterono forse giustificarne la scomposizione, quando vi è ancor fondamento a sperare che un giorno con piena soddisfazione dei due Istituti, Seminario e Museo Civico, possa riaversi l' unità primitiva. Forse l' atto che oggi si compie con felice intuito, per volere del Cardinale Arcivescovo, apre una nuova via ad una risoluzione definitiva delle pratiche in corso. Difatti — e questa è l' importanza singolare che viene ad assumere la nuova pinacoteca — gli studiosi d' arte avranno piena soddisfazione del loro godimento coll' intera ricostruzione delle figure mancanti alle due opere insigni. Il nostro pittore prof. Manetti — troppo noto malgrado la sua innata modestia — ha felicemente ricostruito il gradino del polittico mettendo insieme i sette quadretti del Museo Civico ed il S. Giovanni Battista delle sette figure superiori, già da lui stesso dipinto alcuni anni or sono per il Seminario. Ed il trittico del Traini è pure ricomposto coll' aggiunta della figura centrale del S. Domenico ai due sportelli laterali già esistenti.

Sorvolando — e non dovrei farlo — sulle difficoltà portate all' esecuzione dalla distanza fra loro delle opere origi-

nali da completarsi, molto più ardua appariva l'impresa e per la ricerca della tecnica speciale dell'artefice senese e dell'artefice pisano, e per il raggiungimento degli effetti di trasparenza nelle nuove figure che poste accanto alle parti originali dovevano riuscire tali da sopportarne il paragone. Ogni artista poi del pennello, che ricopia da un'opera antica, per quanto egli sia indiscutibilmente valente, è troppo facile ad esser trasportato al moderno, mentre pur vorrebbe mantenere le caratteristiche speciali del disegno.

Ora tutte queste difficoltà, che non son lievi, il Manetti ha saputo mirabilmente superare con pazienza inesauribile di studio e con abilità rarissima di esecuzione. Glie lo dicevo io stesso, e glie l'hanno detto i più esperti nell'arte sua, nel vedere la precisione di toni, l'opacità ed il velo del colore che ha saputo dare alle figurette del polittico senese, così scure e così fini sul fondo d'oro; e gli domandavo se a lui, così moderno nell'arte, non fosse apparsa davvero cotanto educatrice del gusto estetico la suggestione di un'altra età, quando i pittori chiamati a colorire le figure e le istoriette dei santi si chiudevano nei chiostri per rivivere intera la vita mistica dei loro soggetti, per sentire più fecondo il fascino di quelle scene . . .; ed egli mi rispondeva sorridendo che gli era parso davvero di vivere in un altro tempo, e cercava di sviare il discorso notandomi che ad esempio Simone di Martino si rivelava artefice più fine nelle tavolette minori che nelle grandi figure!

Nella ricomposizione poi del trittico di Francesco Traini, il Manetti, colorando la grande figura centrale del S. Domenico e la cuspidetta sovrastante, ha saputo rendere la differenza di tecnica fra l'artista pisano e quello senese: questo mirabile per il velo opaco nei toni, quello per la tecnica di impasto così singolare.

Rivive nell'opera nuova la dignità della figura del Santo e l'atteggiamento della intera persona; rivive la nobiltà di lineamento nella testa tanto pieno di sentimento pensoso e tranquillo, la regolarità delle proporzioni, la precisione del disegno originale. E occorrerà un occhio espertissimo per ri-

conoscere che si tratta di una copia: tanto è completa e perfetta l' illusione, tanto è precisa e felice la ricostruzione dell' insieme. Poichè il Manetti ha saputo curare nelle due grandi composizioni anche la ricostruzione architettonica nell' unione delle cuspidi colle tavole che erano state tagliate per via dello smembramento.

Gli intelligenti d' arte sapranno apprezzare le provvide e savie cure dell' Em.mo Cardinale Arcivescovo di Pisa che spendendo del proprio ha provveduto perchè le *membra disiecta* da troppo lungo tempo tornassero a rivivere degnamente nella composizione dovuta. L' esempio è dato e non è detto che debba restare senza seguito: tante sono le opere d'arte che prive di vita perchè lontane dal luogo d' origine, attendono ancora una mano che le ritorni a completare la visione nella unione primitiva.

Ben venga dunque larga imitazione all' esempio da ogni luogo, perchè dovunque se ne possono ricavare preziosi vantaggi.

D. A. Manghi

NOTIZIE

Onoranze a Duccio di Buoninsegna. — Siccome annunziammo già, per iniziativa del Municipio di Siena e col generoso concorso dell' Amministrazione Provinciale e specialmente del Monte dei Paschi, verrà celebrata in onore dell' insigne maestro, una modesta ma nobile solennità artistica, consistente nella Mostra del più che si possa raccogliere di opere di Duccio e della sua scuola. Un apposito comitato si adopra da tempo all' allestimento di questa mostra, che sarà d' importanza notevole per gli studiosi. La cerimonia d' inaugurazione e di apertura avverrà il 1. di Settembre ad ore 10,30 nella sala del Mappamondo nel palazzo del Comune, e parlerà, il ch.mo prof. Pietro Rossi presidente del comitato. Dopo la quale cerimonia saranno aperte al pubblico le due grandi sale al piano superiore del Museo dell' Opera del duomo, dove attorno all' opera principale di Duccio, sono con savio criterio e signorile eleganza disposte ed ordinate le preziose tavole del gran pittore e con esse le miniature della medesima scuola, e più le fotografie dei dipinti dei quali non è stato possibile ottenere il trasferimento, sia pur temporaneo, a Siena. Non è stato senza difficoltà il promuovere e l' ordinare questa mostra; anzi per ottenere tutte le necessarie concessioni dalle varie autorità è occorso un lunghissimo tempo: onde al Comitato, che tante difficoltà ha dovuto vincere, non è stato possibile di aprire l' esposizione prima del tempo sopra indicato.

Il comm. Alessandro Lisini, il dotto e laboriosissimo cultore delle discipline storiche, archeologiche ed artistiche, il benemerito direttore del R. Archivio di Stato della nostra città, ha dovuto lasciarla per trasferirsi a Venezia, essendo stato nominato, con meritata scelta a soprintendente di quell' importantissimo Archivio di Stato. Mentre ci compiacciamo della promozione del nostro concittadino, dalla quale apparisce di quanta stima egli sia giustamente fatto segno e dal governo e dai dotti dovunque, ci duole che egli vada lungi dalla sua amata città alla quale se con

la dottrina ha saputo dare onore, con l'opera ha certo recato notevole incremento, essendogli stati per lunghi anni dalla pubblica stima affidati i più onorevoli e gravi uffici nelle amministrazioni cittadine. Per quelche riguarda poi le cose dell'arte, pochi come lui han lavorato efficacemente a mantenere ed accrescere a Siena le invidiate glorie: ed ogni volta che ci è stata una importante questione in proposito il comm. Lisini ha messo sempre a profitto della città la sua sapiente energia. La Mostra dell'Antica Arte Senese, che nel 1904 così felicemente riuscì, lo ebbe presidente del Comitato; ed oggi ugualmente alla presidenza era stato assunto nel comitato per le Onoranze a Duccio di Buoninsegna, sul quale profondi e continuati studi egli fece: ma il suo traslocamento lo ha sottratto a quest'opera, quand'era per giungere al termine. Era pure Presidente della Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti e delle Opere d'Arte. Questa « Rassegna » non può fare a meno di unire il suo voto a quello di tutta la cittadinanza, che spera in un prossimo ritorno dell'illustre cittadino.

Il Monte dei Paschi ha fatto eseguire un semplice ma importante restauro al palazzo già Tantucci, uno dei tre grandi palazzi che costituiscono la sede di questo Istituto. Fu costruito sul finire del secolo XVI col disegno di Bartolomeo Neroni detto il Riccio. I danni prodotti dalle intemperie avevano resi necessari, oltre il generale rinnovamento dell'intonaco, alcuni risarcimenti qua e là al pietrame, che sono stati eseguiti a dovere. Nel tirar giù gli avanzi del vecchio intonaco della facciata che guarda in via Cavour, vennero in luce sur una muraglia tutta di pietra due grandi archi a sesto acuto di carattere del XIII secolo, che per l'appunto rimanevano del tutto liberi, al di sopra del cornicione superiore e delle bozze che racchiudono le porte. Ora, poichè la comparsa di questi archi costituisce un utilissimo elemento per la storia dell'architettura senese e massime per la delimitazione del grande castellare dei Salimbeni, come pure della generale topografia della città, così molto opportunamente è stato risoluto di lasciare scoperte queste tracce di antichità, tanto più che, sia per le dimensioni sia per il colore quel piccolo tratto nulla toglie al general carattere del palazzo. A noi sembra che se si fosse tenuto sempre questo sistema, Siena avrebbe mantenuto assai meglio il proprio carattere e non si sarebbero viste disperdere importantissime tracce della vita sua nei tempi più lontani.

Restauri agli avanzi dell'antico duomo. — Nel 1339 fu dalla Repubblica ordinato l'ingrandimento del duomo per mezzo

della nuova costruzione del suo corpo principale, che elevando la propria facciata a sud-est rientrasse nel duomo esistente prendendolo come suo corpo trasversale o crociata. Questo ingente lavoro, che fu assai celermente tratto innanzi col disegno e l'assistenza del maestro Lando di Pietro, e si disse il duomo nuovo, fu dovuto poi troncare per difficoltà e pericoli sopraggiunti, come tutti sanno; onde nel 1357 i Governatori della Repubblica ne deliberavano, per le minacce di rovina, la demolizione, *salvi i muri circostanti di questa nuova chiesa.* Da quel momento il nome di *duomo nuovo* fu ripreso dall' ultima aggiunta che si fece al vecchio fin sopra al San Giovanni; e a questa grande opera, di meravigliosa bellezza, ma nata per natura col germe della morte in seno, rimase il nome di vecchio duomo; poichè pur troppo era invecchiato con rapidità formidabile. Ma la sua bellezza, anche come la vediamo sparsa nelle squallide membra che rimangono, è di quella che non può mai morire; ed è per ciò che quanti amano la gloria dell' arte italiana si prendono pensiero di questi preziosi avanzi. Al muro del lato destro di questa chiesa fu addossato nel sedicesimo secolo il palazzo, costruito per il Duca di Firenze e di Siena, dall' architetto Buontalenti onde, costretto a tutti i servizi che si vogliono da un muro esterno di un palazzo del quale formava la facciata più vile; con le costruzioni delle scuderie e delle stalle fattevi accanto, si ridusse, insieme con la colossale costruzione della facciata, una cosa ben pietosa a vedersi.

L' opera del duomo curò senza intermissione di conservare il fianco nord comprendente tutta la navata minore di sinistra, entro la quale stabilì le sale degli uffici e del museo; ma dalla parte opposta era vergognoso spettacolo, dopo che demolite le scuderie rimase tutto scoperto quel fianco, il vedere le belle linee architettoniche dell' edifizio trecentesco con le stupende bifore a doppio ordine, dove pur non pochi avanzi di decorazione marmorea sebbene in triste stato rimanevano, malconce e vituperate da finestre e finestrine di luoghi comodi, da canalacci di acquai e di latrine, da canne di camini che per tutti i versi deturpavano il venerando avanzo. Ai voti degli studiosi dell' arte, al desiderio vivo della intiera città non fu insensibile l' onorevole Amministrazione della Provincia di Siena, alla quale appartiene il palazzo; e, stabiliti i necessari fondi di spesa, deliberò che fosse eseguito un conveniente restauro.

Ne fu affidato lo studio e la esecuzione all' architetto professore cav. Agenore Socini, che soprintende ai lavori del Duomo;

ed egli sollecitamente presentò uno studio di restauro, conforme ai retti criteri regolanti una tale materia, secondo il quale, dopo le necessarie approvazioni, si impresero i lavori dalla ditta Parri-Cinotti e dall' altra marmoraria di Carlo Maccari. Oggi che, terminati questi lavori, osserviamo senza ingombri e brutture, nella quieta semplicità del proprio aspetto quella faccia dell' edificio che è proprio la parte interna del muro perimetrale, si prova davvero un senso di dolce compiacimento nel veder salvato ancor molto del lavoro antico e riacquistato al decoro di Siena un titolo notevolissimo di più.

La fronte del muro nella quale si sono estesi i restauri comprende tre campate con archi di metri 11,02 di corda ciascuno e con tre mezze colonne di metri 1,22 di diametro. È il muro che muove dal canto destro della facciata; e che doveva ricongiungersi con l' esistente corpo del duomo, presso l' odierna porta di fianco. Si veggono ancora le cornici dentellate all' impostare delle vôlte e altre notevoli tracce di costruzione scrupolosamente conservate. Il muro è rivestito per un tratto di m. 2,70 del consueto paramento di marmo a fasce bianche e nere, con l' alternativa di una nera dopo cinque bianche, e a limitare il rivestimento dal rimanente della parete, si stende una cornice a smusso e dentelli. Sotto ciascuna delle tre arcate si apre una lunga finestra, copiosamente strombata per rendere più stretta l' apertura bifora alla luce, che si adorna riccamente di archetti e di trafori, come vuolsi dalla sua geniale conformazione, di tipo nordico, a doppio ordine, essendo i finestroni divisi in due parti dal cornicione a formelle che gira tutta la chiesa, e che passando in mezzo alla finestra lascia a giorno le formelle quadrilobe, fuor di lì intarsiate di nero. Gli archi di queste finestre al loro capo estremo in alto, e gli archetti che a mezzo e da piedi raccordano la decorazione laterale con la colonnetta divisoria; e non meno di essi i fianchi, le spallette e tutto lo sguancio delle finestre stesse richiesero all' arte un vero lusso decorativo, del quale per sorte si son potuti salvare molti avanzi. Ma può immaginarsi la grande cautela e il vero scrupolo che è occorso nel compiere questi lavori, affinchè nulla perisse nè si alterasse di quanto esisteva; nè di nuovo si facesse se non lo strettamente necessario. E a ciò sono davvero riusciti sì l' egregio architetto, sì i solerti esecutori del lavoro: del che meritano sincera lode. Di questi restauri, quanto più son fedeli e preziosi, tanto meno apparisce l' importanza agli occhi del pubblico; ciò non toglie il dovere di metterli in evidenza a chi

può; e quindi la nostra « Rassegna » è ben lieta di constatarne il giusto merito. Tuttavia, dovendo pure non mancare ad altri doveri suoi, non deve omettere un' osservazione: in alcune parti ornamentali, che si son dovute fare di nuovo, il marmo non è lavorato con quel sentimento che occorreva a render minore il distacco del nuovo dal vecchio. Quelle sagome, quegl' intagli andavan di più vigore, con ombre più forti, che si connettessero al vecchio con più nervoso movimento; quella quasi carnosita o meglio imbottitura che fa apparire quasi come bolse membra qualche pezzo nuovo, non può piacer troppo. Forse in parte ci avrà colpa anche il color troppo bianco del nuovo, che andava più fortemente invecchiato; e così invece, le nuove forme attaccate alle agili e nervose della antichità con quella patina cupa addosso, appariranno più che non siano gravi: e di ciò darà ragione il tempo. In ogni modo è giusto rallegrarsi di un lavoro così importante e ben riuscito, per il quale la piazza del duomo ha guadagnato di molto nel suo caratteristico aspetto. Ora, mancherebbe qnalche riguardo da concedersi al così detto facciatone. Speriamo; se no, tante bellezze spariranno in frantumi, preda de' geli e de' venti.

Vadano le nostre congratulazioni alla onorevole Amministrazione della Provincia, e specialmente all' egregio Presidente della Deputazione provinciale, comm. marchese Carlo Ballati-Nerli, che è stato l' anima di questo lavoro; e al tempo stesso al Monte dei Paschi, che ha concorso nelle spese, sempre pronto a sostenere le opere più belle e proficue per Siena.

V. L.

Una pubblicazione interessante è quella di Memmo Cagiati dal titolo « Le monete del Reame delle Due Sicilie. Da Carlo I d' Angiò a Vittorio Emanuele II ». L' opera si pubblica in fascicoli dalla tipografia Melfi e Soele di Napoli. Essa reca un valido contributo alla storia della numismatica italiana del Mezzogiorno.

Nell' " Arte „ del Venturi (Anno XV fascicolo I) Ioseph Breck parla di una pittura di Neroccio che dice di aver visto nella Pievania delle Serre nella primavera del 1911 insieme al suo amico Dan Fellows Platt che ne fece anche la fotografia. L' autore giustamente invoca che di questa importante opera se ne faccia fare la fotografia da un fotografo di professione sia per divulgarla sia per salvaguardarla da ogni pericolo.

ATTI DELLA SOCIETÀ

Le gite degli "Amici dei Monumenti"

Gli « Amici dei Monumenti » hanno compiuto nei mesi scorsi delle interessanti e numerose gite a S. Colomba, a S. Leonardo al Lago, al Castello di Torri, alla chiesa di San Giuseppe, all' Abbazia di San Donato. Queste gite sono riuscite molto interessanti sia per il numero degli intervenuti come per i rilievi fatti sullo stato di conservazione delle opere d' arte visitate. In particolar modo gli Amici dei Monumenti richiamarono tutta l' attenzione delle autorità competenti affinchè si provvedesse al più presto ai lavori occorrenti alla Fonte Nuova d' Ovile che qualora non venga restaurata in tempo, minaccia, se non di rovinare, certamente di rimaner priva della originaria bellezza.

INDICE DEL VOLUME VII. (1911)

MEMORIE

P. Rossi — La « Resurrezione » attribuita a Michelangelo del Monumento Bandini-Piccolomini nel Duomo di Siena . . . . . pag. 3-15
I. Vavasour-Elder — Un quadro sconosciuto di Niccolò Tegliacci . . . . . « 16-17
F. Mason-Perkins — Alcuni dipinti senesi . . « 19-21
G. B. Mannucci — Il Palazzo di Pio II ed i suoi restauri . . . . . « 22-30
G. De Nicola — Di alcune opere d'arte del Duomo di Siena . . . . . « 31-38
F. Tomei — La Fonte Nuova d'Ovile . . . . « 51-66
F. Mason-Perkins — Due dipinti senesi della Pietà « 67-69
V. Lusini — Di alcune sculture in Duomo . . « 83-93
A. Manghi — La nuova Pinacoteca del Seminario di Pisa e un dipinto di Simone Martini . . . « 94-98

NOTIZIE

Dei restauri al Duomo — Finestroni — Il Coro : (V. L.) — Montepulciano. Divagazioni: (V. L.) — Colle di Val d'Elsa. Il restauro della facciata dell'antico palazzo municipale — Nella interessante opera contenente la Storia del Feudo del Vescovado di Siena — I danni del terremoto . . . pag. 39-48
In onore di Duccio di Buoninsegna — La Società degli Amici dei Monumenti — La Maestà di Segna di Tura nel Duomo di Massa Marittima — La chiesa di S. Regina, nei prossimi dintorni della città fuori della porta San Viene — Scoperte e restauri nella chiesa di S. Donato in Siena — Dal Palazzo del Magnifico . . . . . « 70-73

Onoranze a Duccio di Buoninsegna — Il comm. Alessandro Lisini — Il Monte dei Paschi — Restauri agli avanzi dell'antico Duomo: (V. L.) — Una pubblicazione interessante — Nell' « Arte » del Venturi . . . . . pag. 99-103

Cenno Necrologico . . . . . « 74

RECENSIONI

Corrado Ricci - *Pintoricchio* — Curt H. Weigelt - *Duccio di Buoninsegna* (P. Rossi) . . . . « 75-80

ATTI DELLA SOCIETÀ

Gite e visite . . . . . « 104

SIENA - TIP. E LIT. SORDOMUTI - DITTA L. LAZZERI . BELLOCCI CESARE *Amministrat. Responsabile*

Tipografia Lazzeri - Siena

IL COSTITUTO DEL COMUNE DI SIENA

volgarizzato nel 1309-1310

pubblicato a cura del R. Archivio di Stato in Siena

Due voll: il 1.° di pagg. XIX-557 e il 2.° pagg. 644 in 8.° con tre tavole zincotipiche L. 25. —

L' Amministrazione della "Rassegna d' Arte Senese" compra tutte le copie che può trovare del fasc. I anno I (1905) e del fasc. I. Anno II (1906) purchè in buono stato. - Rivolgersi all' Amministratore, piazza Abbadia 4.

BULLETTINO SENESE DI STORIA PATRIA

fondato nel 1894

3 fasc. all'anno di circa pag. 160 ciasc. con illustraz.

Abbonamento annuo L. 5 - Estero L. 7

In luogo dell'annata 1904 fu pubblicato

"ARTE ANTICA SENESE"

Due volumi eleganti e con moltissime illustrazioni L. 9.

Rivolgersi all'Amministratore Sig. Cesare Bellocci presso la Tip. Lazzeri, Siena

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Ogni fascicolo in formato grande, carta di lusso, si compone di non meno di 40 pagine riccamente illustrate e tavole fuori testo.

Direttore: Fabio Bargagli-Petrucci

Consiglio di Direzione: Pier Ludovico Occhini, *Presidente* — Piero Misciattelli — Luigi Coletti, *Consiglieri*

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Per un anno: in Italia L. 30, all'Estero L. 40. — Per un semestre: in Italia L. 16, all'Estero L. 22.

Un fascicolo separato: in Italia L. 3, all'Estero L. 4.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: Piazza Abbadia, 4, Siena

VITTORIO LUSINI

IL DUOMO DI SIENA

PARTE I.

Siena Tip. edit. S. Bernardino 1911

Un volume in 4. grande, di pagine 350, con numerosissime incisioni. Prezzo L. 30. — Rivolgersi alla Libreria E. Torrini.

FABIO BARGAGLI-PETRUCCI

" Le Fonti di Siena e i loro acquedotti "

Note storiche dalle origini fino al 1555

Due Volumi di pagg. 356-610 - form.° in 4.° grande, edizione di lusso, con 28 illustrazioni fuori testo e 3 carte topografiche, nonchè copertina, testate e iniziali disegnate appositamente da E. DOUDELET.

Prezzo Lire 100

Editore L. OLSCHKI — Firenze

Depositi per Siena e Provincia presso la Tipog. LAZZERI e Libreria TORRINI - SIENA

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00115 8654